الكتاب التذكاري
بمناسبة مرور عشرين عاماً على تأسيس
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة الكويت

بحوث في اللغة والأدب

إعداد وإشراف
الدكتوره سهام الفريح

الكتاب التذكاري
بمناسبة مرور عشرين عاماً على تأسيس
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة الكويت

بحوث في اللغة والأدب

أ. عبد السلام هارون
أ. د. عبد العال سالم
أ. د. عبد الصبور شاهين
أ. د. أحمد مختار عمر
أ. د. عبد العزيز مطر
أ. د. فاضل السامرائي
د. مصطفى النحاس
د. أحمد فوزي الهيب
د. محمد السمان

أ. د. عبده بدوي
أ. د. محمد فتوح أحمد
أ. د. سامي مكي العاني
د. عبد الله العتيبي
د. سليمان الشطي
د. سهام الفريح
د. نسيمة الغيث
د. سعاد عبد الوهاب

إعداد وإشراف
الدكتورة سهام الفريح

مكتبة المعلا
الكويت

الطبعة الأولى
١٤٠٨هـ - ١٩٨٧م

☆ اعداد واشراف : الدكتورة سهام الفريح .
☆ قام بالنشر مكتبة المعلا - الكويت / ت: ٤٧٣٧٨٢٨ .
☆ طبع في مطابع - شركة مطبعة الفيصل .

افتتاحيــة

د. سهام الفريح

تحرص الدول الحديثة في مقدمة ما تحرص عليه على أن يكون لها جامعة إلى جانب العَلَم ، والنشيد الخاص بالدولة ، ذلك لأنها بالجامعة تبنى الأساس الذي سيرتفع عليه كيان الدولة ، ويترسخ كل ما له صلة بالحاضر والمستقبل معاً . وفي ضوء هذا تكون هناك سيطرة من الجامعة على كل الأزمنة المتمثلة في الماضي والحاضر والمستقبل ، والدول التي تسيطر على الزمن – على هذا النحو – تكون جديرة بالبقاء ، وتكون قادرة على أن تشق لها طريقاً مأموناً إلى المستقبل .

ودور الجامعة في وطننا الكويت لا يستطيع أحد أن ينكره ، أو يتجاهله ، وذلك لخصوصية هذا البلد الصغير في مساحته ، والكبير في مواقفه على الساحات الوطنية ، والقومية ، والعالمية .

ومن المعروف أن الدول الآن لا تقاس بالمساحات والأميال ، وإنما تقاس بالمواقف والأفعال ، وفي ضوء هذا تجيء جامعة الكويت في طليعة المؤسسات بالدولة ، وذلك لأنها تتعامل أساساً مع الإنسان ، فهي تصنعه على عينها – إن صح التعبير – فليس معنى هذا أنها تصبه في قالب بعينه ، ولكن معناه أن تطلعه أساساً على واقع حضارته ، ثم تحركه ليتعرف بذكاء على الواقع الذي يعيش فيه ، ثم تدفعه أكثر لتكون عيناه على المستقبل ، ومن هنا تكون انطلاقاته سليمة ، فهو أساساً مشحون بالولاء للوطن ، وموال لقوميته ، ومحب للإنسانية في الوقت نفسه . وكل إنسان على هذه الشاكلة ، يرتجى منه الخير ، وتكون عنده القدرة على الإسهام في الحضارة كأعمق ما يكون الإسهام .

ولأهمية هذه الرسالة التي تقوم بها الجامعة يكون من الأهمية بمكان أن تقرب لنا هذه المؤسسة مفهوم « المدينة الفاضلة » على النحو العصري الذي يتفق مع الزمان والمكان ، فقد حلم الفلاسفة قديماً بعالم يتفق وعصورهم ، وقدرتهم على الأحلام ، ومن حقنا في هذا العصر أن يكون لنا حلمنا الخاص بنا ، فنحن نحلم بجامعة لا تتكون من جزر تسمى

كليات ، وإنما تحلم بجسد واحد متكامل ومتعاون اسمه الجامعة ، ومن أجل قيام هذا الجسد الواحد المتكامل ، لا بد أن يكون هذا الاتصال الحميم بين الأساتذة والطلبة والوسائل التعليمية ، والأجهزة الإدارية ، فحين يتم هذا التعاون تكون الثمرة نوعية جديدة من الخريجين قادرة على الخلق والابتكار ، والدفع بالوطن - وبالتالي بالأمة - إلى مراق جديدة .. مرقى بعد مرقى ، وليس هذا جديداً على الأمة العربية ، ذلك لأنه كان لهذه الأمة دور حضاري مشرق ، ومن استطاع أن يخلق مجداً قديماً - في ظروف صعبة - فإنه يستطيع أن يخلق مجداً جديداً - في ظروف مواتية .

وإذا كان لكل جامعة واجهة ، فإن الواجهة المعروفة في كل جامعات العالم هي الواجهة التي تحمل لواء اللغة القومية وآدابها ، ومن هنا يكون من الضروري أن ننظر إلى قسم اللغة العربية في ضوء هذا العرف الجامعي المعروف في العالم كله ، فهو القسم الذي يهتم بلغة الأمة ، واللغة ليست ألفاظاً ومحسنات ، وإنما هي في المقام الأول فِكْر ، وعلى حد قول جان بيرو : من الثابت أن بنية أي لغة من اللغات ذات علاقة بعقلية المتكلمين بها ، وبنظمهم ، وبحضارتهم ، فلغتنا العربية ليست مجرد وسيلة للتعبير ، ذلك لأنها جزء لا يتجزأ من الكيان العربي ، ولأنها لغة القرآن الكريم ، ولغة هذا التراث العظيم الذي تتماسك به الأمة ، بالإضافة إلى أنها الرابطة الوثيقة لأقطار هذا العالم العربي الذي يشغل مساحة مهمة من العالم ... لذا يجب أن يكون الهدف من التعليم الجامعي متجاوزاً عملية التعليم ، وحشو الأذهان ، والانكسار أمام المناهج التي تتعامل معها بعض الدول لأنها تتفق وطموحاتها ، وفلسفتها في الحياة ، وفي الوقت نفسه يجب ألا يكون هذا الهدف مجرد اجترار لكل ما هو قديم ، ذلك لأنه يجب أن يكون في الذهن أن هناك عالماً مفككاً ، ومتصارعاً اسمه العالم العربي ، وأنه يجب أن نعيد لهذا العالم تماسكه ، وتعاطفه وطموحاته ، وأحلامه في أن يقود الحضارة ، كما سبق أن كانت له القيادة في هذا المجال ... والخطوة الواثقة في هذا المجال تنطلق أساساً من الاعتزاز باللغة وآدابها ، فدور أقسام اللغة العربية دور عظيم ورائد ولا غنى عنه في عملية بناء الأمة بناء جديداً على مستوى المعاصرة والأصالة معاً .

* * * * *

كل هذا يقودنا إلى ذكر الهدف من تقديم هذا « الكتاب التذكاري » فقد جاء في الذهن أن الخطوة الأولى في تحقيق « الحلم العربي » الذي تكلمنا عنه هو تواصل رجال العربية فيا بينهم ، فما أكثر أقسام اللغة العربية في الجامعات ، بل ما أكثر الكليات المختصة بدراسة اللغة العربية وآدابها في عدد الجامعات ، ولكن بالرغم من هذه الكثرة الكاثرة ، لا يوجد التواصل إلا بمقدار ، والتلاقي إلا بقدر ، ومن هنا فكرنا في قسم اللغة العربية بجامعة الكويت أن نسجل خطوة أولى في سبيل هذا التواصل والتلاقي ، وذلك عن طريق تمرّق الذين تركوا أوطانهم ، وحضروا إلى الكويت لتدريس اللغة العربية وآدابها ، وقد ساعدتنا الظروف حين ساقت إلينا مناسبة سعيدة هي مرور عشرين عاماً على تأسيس قسم اللغة العربية بجامعة الكويت .

المهم أننا « بذرة اللقاء » في عالمنا العربي ، وأننا نزرع « وردة محبة » في جنة اللغة العربية وآدابها ، ومع أن هذا الكتاب لم يستوعب كل ما كتبه الزملاء الذين عملوا في قسم اللغة العربية بجامعة الكويت فترة من الزمان ، إلا أننا على أمل تكرار المحاولة ، مرة بعد مرة ، لنصدر كتاباً بعد كتاب .

* * * * *

وأخيراً ...

فلا أخفي أننا ترددنا كثيراً فيمن نتوجه إليه بالإهداء ، وما أكثر الوجوه المشرقة التي تزاحمت ، لأنها تستحق أن يهدى لها هذا الكتاب ، وحين وصل بنا العجز إلى مدى بعينه ، رأينا هذه الوجوه المشرقة هي التي تحلّ لنا المشكلة ، ذلك لأنها أومأت إلينا – فضلاً منها وكرماً – أن يكون الإهداء لكل الذين عملوا في قسم اللغة العربية بكلية الآداب ، جامعة الكويت ، فإليهم جميعاً ، باسم قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة الكويت ، أهدي هذا الكتاب .

والله من وراء القصد ،،،

اللغــــة

من كناشة النوادر*

الأستاذ عبد السلام محمد هارون
مجمع اللغة العربية – القاهرة

* ألقيت في يوم الثلاثاء ١٢ من جمادى الثانية ١٤٠٥ و٥ من مارس ١٩٨٥ بمؤتمر المجمع .

الكرم الحاتمي :

عبارة خالدة امتدت عبر التاريخ من عصر الجاهلية إلى عصرنا هذا الخامس عشر الهجري ، وستظل خالدة سائرة ما عاش المثل السائر : « أجود من حاتم » .

إنّ أجواد العرب كثيرون ، تكفل صاحب العقد بسرد أخبارهم في تفصيل ، وجعلهم فريقين : فريق في ظلام الجاهلية ، وفريق في نور الإسلام . أما أهل الجاهلية فينظر صاحب العقد[1] إليهم قائلاً : « الذين انتهى إليهم الجود في الجاهلية ثلاثة نفر : حاتم بن عبد الله الطائي ، وهرم بن سنان المريّ ، وكعب بن أمامة الإيادي » .

« وأما أجواد أهل الإسلام[2] فأحد عشر رجلاً في عصر واحد لم يكن قبلهم ولا بعدهم مثلهم : فمن الحجاز ظهر عبيد الله بن العباس ، وعبد الله بن جعفر ، وسعيد بن العاص ، ثلاثة . وخمسة معهم من أجواد البصرة : عبد الله بن عامر بن كُريز ، وعُبيد الله بن أبي بكرة مولى رسول الله ﷺ ، ومسلم بن زيادة ، وعبيد الله بن مَعمَر قرشي ، وطلحة الطلحات الذي يقول له الشاعر :

نضر الله أعظماً دفنوها بسجستان طلحة الطلحات »

وثلاثة من أهل الكوفة : عتّاب بن ورقاء الرياحي ، وأسماء بن خارجة الفزاري ، وعكرمة بن ربعي الفياض .

ورسم صاحب العقد لكل من هؤلاء صوراً رائعة من الجود والسماحة والندى تنبىء عن طيب العنصر العربي في جاهليته وإسلامه . ثم ألحق بكل أولئك طبقة ثانية من أجواد الإسلام تتمثل في الحكم بن حَنْطَب الذي كان والياً على « منبج » . فقال رجل من أهلها : قدم علينا الحكم وهو مملق فقير فأغنانا وأثرانا! فقيل له : كيف أغناكم وهو فقير؟! قال : علمنا المكارم فعاد غنينا على فقيرنا - يعني ما كان منه من قدوة فاعلة .

ومن رجال هذه الطبقة الثانية : معن بن زائدة الذي قيل فيه : « حدّث عن البحر

(١) العقد ٢٨٧/١ .

(٢) العقد ٢٩٢/١ .

ولا حرج ، وحدّث عن معن ولا حرج » . ومنهم كذلك يزيد بن المهلب ، الذي مرّ في طريقه إلى البصرة بأعرابية فأهدت إليه عنزاً فقبلها . وقال لابنه معاوية بن يزيد : ما عندك من نفقة ؟ قال : ثمانمائة درهم . قال : ارفعْهاإليها . قال : إنها لا تعرفك ويرضيها اليسير . قال : إن كانت لا تعرفني فأنا أعرف نفسي ، وإن كان يرضيها اليسير فأنا لا أرضى لها إلا بالكثير .

ومنهم[1] : يزيد بن حاتم الأزدي الذي قابل الشاعر بينه وبين يزيدٍ آخر ، وهو يزيد بن أُسَيد القيسي ، في جود الأول وشح الثاني فقال :

لشتان ما بين اليزيدين في الندى ... يزيد سليم والأغر ابن حاتم
فهمُّ الفتى الأزديّ إتلاف ماله ... وهم الفتى القيسي جمع الدراهم

ومنهم كذلك : أبو دُلَف ، ومعن بن زائدة ، وخالد بن عبد الله القَسريّ ، وعدي بن حاتم الطائي الذي قال فيه الشاعر :

أبوك جواد لا يُشقّ غباره ... وأنت جواد ما تعذّر بالعلل

ولا ريب أن رأس هؤلاء جميعاً حاتم الطائي ، الذي نشأ في بيت كله شهامة وكرم . كانت أمه ذات يسار ، وكانت من أسخى الناس وأقراهم لضيف ، وكانت لا تمسك شيئاً تملكه فلما رأى إخوتها إتلافها ذلك حجروا عليها ، ومنعوها مالها ، فمكثت دهراً لا يُدفع إليها شيء منه ، حتى إذا ظنوا أنها قد وجدت ألم ذلك أعطوها صِرمة من إبلها ، أي قطيعاً ، فجاءتها امرأة من هوازن كانت تأتيها في كل سنة تسألها ، فقالت لها : دونك هذه الصرمة فخذيها فوالله لو عضني من الجوع مالا أمنع معه سائلاً [2].

هذه أمّه . أما بنته سَفّانة بنت حاتم فيقول أبو الفرج[3] : كانت من أجود نساء العرب ، وكان أبوها يعطيها الصرمة بعد الصرمة من إبله فتنهبها وتعطيها الناس .

ولعل أعجب صورة حفظها التاريخ من صور كرمه ما رواه أبوالفرج عند حدوث مجاعة بالبادية أذهبت الخف والظلف ، وجاءته امرأة تشكو جوع صبيانها ، ولم يكن

(١) العقد ٣٠٦/١ .
(٢) الأغاني : ٩٣/١٦ .
(٣) الأغاني : ٩٤/١٦ .

عنده ما يجود به ، فماذا يصنع ؟ قام حاتم إلى فرسه فذبحها ، ثم أوقد النار وأجّجها ، ودفع إلى المرأة شفرة حادة وقال لها : اشتوي وكلي . ثم جعل يأتي بيوت الحي ويقول : انهضوا ، عليكم بالنار . فاجتمعوا حول تلك الفرس وجلس ناحية .

يقول أبو الفرج : فما أصبحوا ومن الفرس قليل ولا كثير إلا عظم وحافر ، وإنه لأشدّ جوعاً منهم . وما ذاقه .

هذه الصورة المظهية من الإيثار مع الخصاصة ، هي التي خلدت ذكر حاتم ورفعة مكاناً بين العرب عليا . ولكن هل يسلم الشرف الرفيع من الأذى ؟!

لقد لقي حاتم من شعراء عصره من يهجوه أقذع الهجاء ويقول فيه[1]:

لعمري ومـــــــــا عمري عليّ بهيّن   لبئس الفتى المـدعـو بـالليـل حـاتم
غـــداة أتى كالثـور أحرج فـــاتقى   بجبهتـــه أقتـــالـــه وهـــو قـــائم
كأن بصحراء الغبيـــط نعـــامـــة   تبـــادرهـــا جنح الظـلام نعـــائم
أعـــارتــك رجليهـــا وهـــافي لبّهـــا   وقـــد جرّد تبيض المتـون صـــوارم

جعله كالثور الحائر وقد أحيط به فلم يُحِر حراكاً . كما شبّهه بالنعامة الشاردة الحمقاء ، وهذا غاية في الهجو ، وهجاه شاعر آخر بأنه لا يصنع المعروف ولا يستعمله وأنه بعيد كل البعد عن البر والإحسان فقال :

لعمري ومـــــــــا عمري عليّ بهيّن   لقـد سـاءني طـورين في الشعر حـاتم
أيقظـــان في بغضـــائنـــا وهجـــائنـــا   وأنت عن المعروف والبر نـــــــائم

وكذا لا يستطيع امرؤ مهما بلغ قدره ان يلقى اجماعاً على اعتراف الناس له بالفضل .

ومن ذا الـذي ترجى سجـايـاه كلهـا   كفى المرء نبـلاً أن تعـد معـايبـه

بر الأبناء :

هذا خالد بن عبد الله القسري يضرب مثلاً رائعاً من أمثلة سماحة الإسلام الذي لا

---

(١) شواهد العيني – هامش الخزانة ٩١٤ .

(٢) الأقتال بفتح الهمزة وسكون القاف جمع قتل بكسر القاف وهو العدو ، والشعر ليزيد بن اليزيد بن قنافة .

(٣) البقرة – ٢٥٦ .

يكره أحداً على الدخول فيه : ﴿ **لا إكراه في الدين قد تبين الرشد من الغي** ﴾ . وهناك أمر آخر حرص الإسلام عليه أشد الحرص ودعا إليه في إيجاب محكم : ﴿ **ووصينا الإنسان بوالديه إحسانا** ﴾[1] . والأم الوالدة أحق الناس بحسن الرعاية وكريم الصيانة .

ومن هذا المنطلق رأى خالد بن عبد الله القسري ، وهو أمير الكوفة أن يبني لأمه - وكانت نصرانية - بيعة تتعبد فيها هي ومن على نحلتها من المسيحيين .

وقد وجدت هذا النص النادر في معجم البلدان لياقوت المتوفى سنة ٦٢٦ [2] عند الكلام على (بيعة خالد) قال : منسوبة إلى خالد بن عبد الله القسري ، كان بناها لأمه وكانت نصرانية ، وبنى حولها حوانيت بالآجر والجص . وذلك لتعمير هذه البقعة .

ثم وجدت أبا الفرج الأصبهاني[3] السابق لياقوت بنحو ثلاثة قرون يذكر هذا الخبر ويقول : إن أم خالد كانت رومية نصرانية ، فبنى لها كنيسة في ظهر قبلة المسجد الجامع بالكوفة .

وفي تاريخ الطبري في عدة مواضع[4] أنه كان يقال لخالد بن عبد الله القسري هذا : ابن النصرانية » . ولكنه مع هذا التعيير الشنيع لم يستطع عقوق أمه أو طرح البر بها ، بل مكّنها كا يمكّن المسيحيون في شرعة الإسلام السمح من أداء شعائرهم الدينية .

عيد الغطاس :

لعلّ أقدم من أجرى له ذكراً هو المؤرخ الجغرافي القديم أبو الحسن المسعودي المتوفى سنة ٣٤٦ في كتابه مروج الذهب[5] :

والغطاس عيد من أعياد النصارى في مصر ، يقول المسعودي : « وأهل مصر

---

(١) الأحقاف : ١٤ .

(٢) معجم البلدان : ٣٢٩/٢ .

(٣) لأغاني : ٥٩/١٩ .

(٤) الطبري : ٤٩٠/٦ و١٥١/٧ و٥٣٢ .

(٥) مروج الذهب : ٣٤٣/١ .

يفتخرون بصفاء النيل فيهذا الوقت . وفيه يختزن المياه أهل تنيس ، ودمياط ، وتونة ، وسائر قرى البحيرة[1] » .

ويسوق المسعودي تصويراً لما كان يجري في ليلة الغطاس فيقول : « ولليلة الغطاس بمصر شأن عظيم عند أهلها لا ينام الناس فيها ، وهي لليلة إحدى عشرة تمضي من طوبة ، وستة من كانون الثاني . ولقد حضرت سنة ثلاثين وثلثمائة ليلة الغطاس بمصر ، والإخشيد محمد بن طغج في داره المعروفة بالمختارة في الجزيرة الراكبة للنيل ، والنيل يطيف بها . وقد أمر فأسرج من جانب الجزيرة وجانب الفسطاط ألفا مشعل غير ما أسرج أهل مصر من المشاعل والشمع ، وقد حضر النيل في تلك الليلة مئو آلاف من الناس من المسلمين والنصارى ، منهم في الزوارق ، ومنهم في الدور الدانية من النيل ، ومنهم على الشطوط لا يتناكرون الحضور ، يُحضِرون كل ما يمكنهم إظهاره من المآكل والمشارب والملابس وآلات الذهب والفضة والجواهر والملاهي ، والعزف والقصف ، وهي أحسن ليلة تكون بمصر وأشملها سروراً ، ولا تغلق فيها الدروب ، ويغطس أكثرهم في النيل ، ويزعمون أن ذلك أمان من المرض ومبرىء للداء .

ويأتي من بعده أحمد بن علي القلقشندي القاهري المتوفى سنة ٨٢١ فيذكر أن أعياد القبط المشهورة أربعة عشر عيداً [2]، وهي على ضربين : صغار وكبار ، ويجعل خاتمة الأعياد الكبار عيد الغطاس ، يقول : ويعملونه في الحادي عشر من طوبة من شهور القبط . ثم يذكر أن أصل هذا العيد أمر ديني ، وهو أن يحيى بن زكريا عليه السلام ، وينعتونه بالمعمدان غسل عيسى عليه السلام ببحيرة الأردن ، وأن عيسى لما خرج من الماء اتّصل به روح القدس على هيئة حمامة . والنصارى يغمسون أولادهم فيه في الماء مع أنه يقع في شدة البرد » .

ويقول القلقشندي بعد ذلك إلا أنّ عقبَه يحمى الوقت - أي تظهر حرارة الجو - يقول المصريون : غطستم صَيَّفتُم ، ونورزتم شَتَّيتُم » ومن المعروف أن عيد النيروز يكون

---

(١) تونة هذه جزيرةقرب تنيس ودمياط من الديار المصرية ، يضرب المثل بحسن معمول ثيابها وطرزها ، كما يقول ياقوت . وأما البحيرة فهي تسمية قديمة جداً وياقوت المتوفى سنة ٦٢٦ يسميها بحيرة الإسكندرية ويقول : ليست بحيرة ماء ، إنما هي كورة معروفة من نواحي الإسكندرية بمصر تشتمل على قرى كثيرة ودخل واسع .

(٢) صبح الأعشى : ٢/٤٢٥-٤٢٦ .

في شهر توت من أول السنة القبطية .

ويأتي من بعدهما شهاب الدين أحمد الحموي المتوفى سنة ١٠٩٨ في كتابه « عجائب المخلوقات » ، وهو غير صاحب عجائب المخلوقات المعروف بالقزويني والمتوفى سنة ٦٨٢ فيذكر نحواً مما ذكر القلقشندي ، ويتولى نقله من بعد ذلك العلاّمة الآلوسي في بلوغ الأرب[١] معزوّاً إليه .

المسلم القبطي :

هذا هو أبو عمرو عبد الملك بن عمير بن سويد اللخمي الكوفي القبطي الفرسي . كان قاضياً على الكوفة بعد الشعبي . يذكرون أنه رأى علي بن أبي طالب ، وروى عن جابر بن عبد الله . ويروي ابن خلكان[٢] أنه قد عمّر حتى بلغ عمره مائة سنة وثلاث سنين .

ويروي ابن خلكان عنه أنه قال : كنت عند عبد الملك بن مروان بقصر الكوفة حين جيء برأس مصعب بن الزبير فوضع بين يديه ، فرآني قد ارتعدت ، فقال لي : مالك؟ قلت : أعيذك بالله يا أمير المؤمنين ، كنت بهذا القصر بهذا الموضع مع عبيد الله ابن زياد فرأيت رأس الحسين بن علي بن أبي طالب بين يديه في هذا المكان . ثم كنت فيه مع المختار بن أبي عبيد الثقفي فرأيت رأس عبيد الله بن زياد بين يديه . ثم كنت فيه مع مصعب بن الزبير هذا فرأيت فيه رأس المختار بين يديه ثم هذا رأس مصعب بن الزبير بين يديك !! قال : فقام عبد الملك من موضعه وأمر بهدم ذلك الطاق[٣] الذي كنا فيه .

ثم يقول ابن خلكان : « والقبطي بكسر القاف وسكون الباء الموحدة وكسر الطاء المهملة ، هذه النسبة إلى القبطي ، وهو فرس سابق كان له فنسب إليه . والفرسي نسبة إلى هذا الفرس أيضاً . وأكثر الناس يصحفه بالقرشي .

وقد ذكره الذهبي في كتابه المشتبه[٤] ، وقال : « كان له فرس يقال له القبطي ،

(١) بلوغ الأرب : ٢٥٨/٢ .

(٢) في ترجمته : ٢٨٦/١ .

(٣) الطاق : ما عطف من الأبنية ، وعقد البناء حيث كان . والجمع طاقات وأطواق وطيقان .

(٤) المشتبه : ٢٨٦/١ .

فعرف بفرسه » . وفي حواشي المشتبه عن ابن ناصر الدين محمد بن أبي بكر القيسي : « ومنهم جبر بن عبد الله القبطي ، مولى بني غفار ، وفد رسولاً من المقوقس بمارية القبطية إلى رسول الله ﷺ . قال سعيد بن عفير : فالقبط تفتخر بجبر هذا الذي تو سنة ٦٣ . ومنهم أبو رافع القبطي مولى رسول الله ﷺ . فهاتان النسبتان الأخيرتان إذن لم تكونا نسبة دينية ، بل نسبة إلى العنصر المصري الذي كان يسميه العرب بالقبط في ذلك الزمان القديم .

تحقيق عسكري :

لحظ المسعودي ، وهو يقرأ كتب المغازي والسير أن المؤرخين يختلفون في عدد الغزوات والسرايا والسوارب والبعوث ، فعدها بعضهم ثلاثاً وسبعين ، وبعضهم ستاً وسبعين ، وبعضهم ستاً وستين ، وبعضهم نيفاً وخمسين وأن محمد بن إسحاق جعلها خمساً وثلاثين والواقدي ثماني وأربعين . والمسعودي محقق ، وقد عزا ذلك الخلاف إلى أن منهم من يعتد بسرايا لا يعتد بها آخرون لأن بعض السرايا كان ينطلق من بعض المغازي ، فيفردها بعضهم ، ويجعلها البعض الآخر في جملة المغازي .

ثم ذكر أن الضابط الحق الذي اعتمده ذوو المعرفة بسياسة الحرو وتدبير العساكر والجيوش ومقاديرها وسماتها أن السرايا ما بين الثلاثة إلى الخمسمائة ، وهي التي تخرج بالليل . فأما التي تخرج بالنهار فهي السوارب ، من قوله تعالى : ﴿ **من هو مستخف بالليل وسارب بالنهار** ﴾ . فالذين كثّروا العدد ضمّوا السوارب إلى السرايا . ثم يقول : وما زاد على الخمسمائة إلى دون الثمانمائة فهي المناسر ، وما بلغ الثمانمائة فهو جيش ، وما زاد على الثمانمائة إلى دون الألف فهو الخشخاش ، وما بلغ الألف فهو الجيش الأزلم ، وما بلغ الأربعة آلاف فهو الجيش الجحفل ، وما بلغ اثني عشر ألفاً فهو الجيش الجرار . وإذا افترقت السرايا والسوارب بعد خروجها فما كان دون الأربعين فهي الجرائد ، وما كان من الأربعين إلى دون الثلاثمائة فهي المقانب ، وما كان من الثلاثمائة إلى دون الخمسمائة فهي الجمرات . وكانوا يسمون الأربعين رجلاً إذا وجّهوا : العصبة . ثم يقول : « ويقول الناس فيما ذكرنا كلاماً كثيرا ، وقد ذكرنا من ذلك أفضل ما قيل وأوجزه »[1] .

---

(١) التنبيه والإشراف للمسعودي ٢٤٢-٢٤٤ .

حساب العَقد :

يقول الجاحظ في حصره لأنواع الدلالات على المعاني ، في كتابه البيان والتبيين[1]

« وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ خمسة أشياء ، لا تنقص ولا تزيد : أولها اللفظ ثم الإشارة ، ثم العقد ، ثم الخط ، ثم الحال التي تسمى نِصبة ، والنِّصبة هي الحال الدالة التي تقوم مقام تلك الأصناف ، ولا تقصّر عن تلك الدلالات » .

ويقول أيضاً في تفسير النصبة[2] إنها الحال الناطقة بغير اللفظ ، والمشيرة بغير اليد ، وذلك ظاهر في خلق السموات والأرض ، وفي كل صامت وناطق . ومثّل الجاحظ لذلك بالإسكندر الذي قام أحد الخطباء يؤبنه وقد قام الخطيب على سريره وهو مسجى : « الإسكندر كان أمس أنطق منه اليوم ، وهو اليوم أوعظ منه أمس » . فكأنه نطق بأن كل حي إلى فناء

ولكننا نلحظ أنه جعل أنواع الدلالات في كتابه الحيوان[3] أربع دلالات فقط : لفظ ، وخط ، وعقد ، وإشارة . فأغفل ذكر النصبة هذه . وليس بين النصين تناقض ، فإن الجاحظ وإن لم ينص في الحيوان عليها نصاً صريحاً ، فإنه جاء بها في ختام هذا التقسيم ضمناً ، إذ يقول بعد كلام طويل : « فالأجسام الخرس الصامتة ، ناطقة من جهة الدلالة ومعربة من جهة صحة الشهادة ، كما خبر الهزال وكسوف اللون عن سوء الحال ، وكما ينطق السمن وحسن النضرة عن حسن الحال » .

ويقول : « فمن جعل أقسام البيان خمسة فقد ذهب أيضاً مذهباً له جواز في اللغة ، وشاهد في العقل » . وبذلك يرتفع الخلاف بين هذين النصّين .

الذي يعنينا من هذا كله كلمة « العَقْد » الذي جعله الجاحظ ضرباً من ضروب الدلالة . وهو استعمال قديم جداً ترجع جذوره إلى عهود الجاهلية الأولى .

والعقد : نوع من الحساب يكون بأصابع اليدين ، ويقال له « حساب اليد » . وهو

---

(١) البيان : ٧٦/١ .

(٢) البيان : ٨١/١ .

(٣) الحيوان : ٣٣/١-٣٥ .

طريقة حسابية إشارية كان العرب يستعملونها ، يعبرون بها عن العدد ولا سيا عند المساومة على البيع .

وقد ورد في صحيح البخاري[١] من حديث سفيان بن عيينة يسوق السند إلى أم المؤمنين زينب بنت جحش قالت : « استيقظ النبي ﷺ من النوم محمراً وجهه يقول : لا إله إلا الله ، ويل للعرب ، من شر قد اقترب . فتح اليوم من ردم ياجوج وماجوج مثل هذه . وعقد سفيان تسعين أو مائة » .

وقد فسّر شراح الحديث عقد التسعين بأن يجعْل الرجل طرف إصبعه السبابة اليمنى في أصلها ، ويضمها ضماً محكماً بحيث تنطوي عقدتاها حتى تصير كالحية المطوية . وأن عقد المائة مثل عقد التسعين لكن بالخنصر اليمنى .

وأقول أيضاً إن استعمال العقد في الحساب لا يزال مستعملاً عند العرب ، بل عند الشعوب قاطبة ، حيث تستعمل أصابع اليدين العشر في الدلالة على العدد ، بثني الأصابع واحدة إثر أخرى . بدءاً بالإبهام أو الخنصر في إحدى اليدين .

لكنّ العقد عند العرب عق له نظا مقنّن معقّد يقول فيه البغدادي[٢] : « وقد ألفّوا فيه كتباً وأراجيز ، منها أرجوزة أبي الحسن علي ، الشهير بابن المغربي . وقد شرحها عبد القادر بن علي بن شعبان العوفي ، منها في عقد الثلاثين :

واضممها عند الثلاثين ترى كقابض الإبرة من فوق الثرى

قال شارح الأرجوزة : « أشار إلى أن الثلاثين تحصل بوضع إبهامك إلى طرف السبابة ، أي جمع طرفيها كقابض الإبرة » .

ومن شواهد العقد في مأثور الأدب ما روى المرزباني في الموشح[٣] ، من أن نصيباً استنشد الكميت من شعره فاستمع له ، فكان فيا أنشده :

وقد رأينا بها حوراً منعّمة بيضٌ تكامل فيها الدل والشنب

---

(١) الألف المختارة ، الحديث ٨٩٦ .

(٢) الخزانة : ٥٣٨/٧ .

(٣) الموشح للمرزباني ١٩٣ ، ١٩٤ أولى و٢٠٤ ـ ٢٠٥ ثانية .

وأن نصيباً ثنى خنصره ، وفي رواية أخرى فعقد نصيبٌ بيده واحداً . فقال له الكميت . ما تصنع ؟ قال : أحصي خطأك ، تباعدت في قولك : « تكامل فيها الدل والشنب » هلا قلت كما قال ذو الرمة :

لميـــــاء في شفتيهـــــا حـــــوة لعس   وفي اللثـــــات وفي أنيـــــابهـــــا شنب

وهذا النص يشير إلى أن العرب كانوا يشيرون إلى الواحد بثني الخنصر وهو أصغر الأصابع . ومن ذلك قول العرب فلان تُثنى عليه الخناصر ، أي هو واحد دهره وفريد عصره .

أخبركم فلان وحدثكم فلان :

المألوف عبارات المحدثين عند الرواية أن يقول الراوي : حدثنا فلان أو أخبرنا أو أنبأنا ، وذلك حين يسمع الحديث من الشيخ ومعه غيره من طلاب الحديث . وأن يقول : حدثني أو أخبرني ، أو أنبأني إذا انفرد الراوي بالسماع من الشيخ . لكننا نجد في بعض عناصر الرواية مبدأ غريباً يقتضي التفريق بين أخبرنا وحدثنا ، وأن أول من أحدث الفرق بين هذين اللفظين هو ابن وهب محدث مصر . فعبارة حدثنا تقتضي أن الشيخ نطق بلفظ الحديث وأن الطالب قد سمعه منه . وأما أخبرنا فتقوم مقام قول القائل : أنا قرأته عليه لا أنه لفظ به لي » .

ونجد نصاً غريباً آخر ، وهو التفرقة بين أخبركم فلان أو حدثكم فلان . وهذه إنما تأتي حين يحكي الطالب عند قراءته على الشيخ كتاباً مسنداً كصحيح البخاري من رواية معينة ، كرواية الفِرَبريّ . فإذا قرأ الطالب ما أمامه في الكتاب فماذا يقول حين يترجمت ؟ لا بد على هذا أنه يقول : أخبركم أو حدثكم الفربري ، لأن الطالب لم يخبره الفربري ولم يحدثه .

ومن المبالغة في الدقة في هذا ما وجدته في مقد ة ابن الصلاح عند الكلام على أقسام طرق نقل الحديث[1] من حكاية عن أبي حاتم الهروي أحد رؤساء أهل الحديث بخراسان ، أنه قرأ على بعض الشيوخ عن الفِربري صحيح البخاري ، وكان الشيخ يقول له في بدء

(1) مقدمة ابن الصلاح – صفحة ٥٥ .

كل حديث : « حدثكم الفربري » فلما فرغ من الكتاب سمع الشيخ يذكر أنه إنما سمع الكتاب من الفربري قراءة عليه ،أي إن الشيخ لم يسمع لفظ شيخه ، بل سمع لفظ القارىء عليه . فما كان من أبي حاتم الهروي المتزمت إلا أن أعاد قراءة صحيح البخاري كلّه على ذلك الشيخ مرة أخرى . وكان هذه المرة يقول في بدء كل حديث : أخبركم الفربري .

وقد وجدت تطبيقاً لهذا في الجز الأول من تفسير الطبري : قال أبو جعفر : إن سألنا سائل فقال : إنك ذكرت أنه غير جائز أن يخاطب الله تعالى ذكره أحداً من خلقه إلا بما يفهمه ، وأن يرسل إليه رسالة إلا باللسان الذي يفهمه ، فما أنت قائل فيما حدثكم به محمد بن حَميد الازدي ، قال : حدثنا حكّام بن سلم قال حدثنا عنبسة عن أبي إسحاق عن أبي الأحوص عن أبي موسى ، وفيما حدثكم به... وفيما حدثكم به ... يكرر هذا ثلاث مرات ثم يقول : قال أبو جعفر . وكل ما قلنا في هذا الكتاب حدثكم فقد حدثونا به .

ومهما يكن من أمر فإنها صيغة نادرة في الحديث ، يصعب الحصول عليها في كتب الحديث والآثار . وهي مظهر من مظاهر الدقة الصارمة في رواية الحديث .

الشيراز والشواريز :

ترد هاتان الكلمتان في كثير من المخطوطات محرفتين على وجوه شتى ، فيقال شيراز وشيراذ وشواريز وشوانيز وغير ذلك .

والحق أن صواب الكلمة الأولى : « شيراز » ، وهو نوع من الجبن المأكول وقد يظن أن الكلمة فارسية لأنها لم ترد في معاجم اللغة ، ولكن المعاجم الفارسية ومنها معجم استينجاس[1] تذكر الكلمة مقرونة بالرمز : A الذي يدل على أن الفارسية أخذتها من العربية ، وبذلك تنتفي نسبتها إلى الفارسية ويثبت أنها من الكلمات الدخيلة على العربية وأن الفرس بعد ذلك تلقفوها من العربية ، وقد فسرها استينجاس بقوله : «A sort of cheese» أي ضرب من الجبن . ووجدت في كتاب الطبيخ[2] للبغدادي ضرباً من الأطعمة هو شيراز ببقول فيه النعناع والكرفس .

---

(١) معجم استينجاس ٧٧٣ .

(٢) الطبيخ لمحمد بن حسن البغدادي المتوفى نحو سنة ٦٢٣ .

ويروي ياقوت في معجم البلدان في رسم (النهروان) قصته ليهودي ساحر أراد أن يدسّ سماً إلى أحد الأكاسرة ، فقدم له غضارة من ذهب[1] فيها شيراز في غاية الطيب ، وطرح في الشيراز قرطاساً كان فيه سم ساعة ... الخ والقصة فيه مطولة .

ومن أقدم النصوص التي ورد فيها لفظ الشواريز القصة التي أوردها ابن النديم في الفهرست[2] : عن أبي بكر دريد قال : رأيت رجلاً في الوراقين بالبصرة ، يقرأ كتاب المنطق لابن السكيت ، ويقدم الكوفيين ، فقلت للرياشي ، وكان قاعداً في الوراقين : ما قال - يعني تقديمه للكوفيين - فقال - والرياشي بصري - : إنما أخذنا اللغة من حرشة الضباب وأكلة اليرابيع ، وهؤلاء أي الكوفيون أخذوا اللغة من أهل السواد أكلة الكواميخ[3] والشواريز ، وكلاماً يشبه هذا .

وفاة ابن النديم سنة ٣٨٥ ووفاة الرياشي سنة ٢٥٧ وهذا النص يطلعنا أيضاً على ظاهرة من ظواهر التعليم ، إذ كانت سوق الوراقين مجالاً للتعليم والمدارسة ، يتلاقى فيها الطلاب والشيوخ يخدمون العلم . ولأمر ما نهض العرب الأول بذلك نهضة علمية مباركة .

وهذا مظهر آخر من مظاهر الحر على الثقافة وفيه عجب أيضاً . يروي السيوطي البغية[4] في ترجمة محمد بن يوسف الجزري المتوفى سنة ٧١١ أنه كان حسن الصورة مليح الشكل حلو العبارة كريم الأخلاق ، ساعياً في حوائج الناس ، وأنه نصب نفسه للإقراء ، فقرأ عليه المسلمون واليهود والنصارى .

باب الخلق :

تسمية حديثة جداً لهذا الحي من أحياء القاهرة الذي تقوم إلى الآن فيه دار الكتب المصرية القديمة . وكان يجري فيه الخليج الذي أقيمت فوقه بعض القناطر ، منها قنطرة سنقر ، وقنطرة الدكة ، وقنطرة الذي كفر . وقد شاهدنا هذا الخليج يابساً قبل أن يردم ويجري فيه الترام ، وكان باب الخلق هذا متنزهاً شعبياً تنخرق فيه الرياح ، ولعل

(١) الغضارة وعاء من خزف .

(٢) فهرست ابن النديم ٨٦ .

(٣) الكامخ : ضرب من الصبغ يؤتدم به ، نحو ما يقال له المشرقة .

(٤) بغية السيوطي ١٢٠ .

هذا سبب تسميته بباب الخرق .

وقد استمرت التسمية بباب الخرق بالراء إلى عهد علي مبارك صاحب الخطط التوفيقية المتوفى سنة ١٨٩٣ الذي كتب فيه بحثاً طويلاً في هذه الخطط وبيّن حدوده وما تفرّع منه من الشوارع والحواري والأزقة ، كما ذكر قصور بعض الأعيان الذين كانوا يقطنون في هذ الحي . وقال : ابتداؤ من آخر شارع تحت الربع ، وانتهاؤه أول شارع غيط العدة بجوار مسجد السلطان شاه[١] .

وأقدم مرجع ذكره بهذه الصورة « باب الخرق » هو الخطط المقريزية لأحمد بن علي المقريزي المتوفى سنة ٨٤٥ قال : « قنطرة باب الخرق . يقال للأرض البعيدة التي تخرقها الريح لاستوائها : الخرق » وهذا تعليل للتسمية . ثم يقول : « وهذ القنطرة على الخليج الكبير كان موضعها ساحلاً وموردة للسقائين في أيام الخلفاء الفاطميين ، فلمّا أنشأ الملك الصالح نجم الدين أيوب الميدان السلطانيّ بأرض اللوق ، وعمّر به المناظر في سنة ٦٣٩ أنشأ هذه القنطرة ليَمرّ عليها الى الميدان المذكور ، وقيل لها قنطرة باب الخرق »[٢] . وهذا النص يطلعنا أيضاً على بدء هذه التسمية التي حرفت من عهد قريب إ باب الخلق ، تأدّباً .

وفي خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر للمولى محمد أمين المحبي المتوفى سنة ١١١١ هجرية في ترجمة عبد الله بن محمد المعروف بابن الصبان أنّ هذا المترجم ابن الصبان ذكره المناويّ في طبقات الأولياء ، وقا في ترجمته : نشأ وقرأ الق أن عند ابن المناديلي بباب الخرق[٣] .

وهذا مثال من أمثلة التغيير في أعلام التاريخ فلولا هذه الوثائق لسار في التاريخ أن هذه التسمية الجديدة المحرفة هي التسمية الأصيلة لهذا الحي ، ولضاع معلم مهما يكن ضئيل القيمة فإن له قية تاريخية حضارية .

---

(١) الخطط التوفيقية : ٥١/٢ .
(٢) الخطط المقريزية : ١٤٧/٢ .
(٣) خلاصة الأثر : ٤٤١/٢ .

العَبدلاَّويّ :

ويسميه العامة في مصر « العبدلاّوي » بتشديد اللام ، وهو ضرب من الشمام يقال للأخضر منه في مصر « عجور » فإذا نضج اصفرّ واكتسب حلاوة ورائحة طيبة . فإلى أي شيء تنتمي هذه النسبة ؟

إن تسميته بذلك قديمة جداً ترجع إلى عهد الوالي العربي عبد الله بن طاهر الخزاعي الذي ولي مصر من قبل المأمون سنة ٢١٠ . وفيه يقول بعض الشعراء :

يقـــول أنـــــاس إن مصراً بعيـــــدة وما بعـــدت مصر وفيهـا ابن طـــاهر

ويقول ابن خلكان[١] : « وذكر الوزير أبو القاسم بن المغربي في كتاب أدب الخواص : إن البطيخ العبْدلاوي الموجود بالديار المصرية منسوب إلى عبد الله المذكور » ويقول ابن خلكان أيضاً : « وهذا النوع من البطيخ لم أره في شيء من البلاد سوى البلاد المصرية » وعلّل نسبته إليه بقوله : « ولعله نسب إليه لأنه كان يستطيبه ، أو أنه أول من زرعه هناك » .

ويذكر الأمير مصطفى الشهابي في معجمه[٢] أن عبد اللأّوي هو العَبْدلي والعَبدلاوي على ما ذكره عبد اللطيف البغدادي وغيره » .

وقد وجدته برسم (العبدلي) عند داود الأنطاكي في رسم (البطيخ) ووصفه بأنه بطيخ له عنق طويل يلتوي ، وفي الجهة الأخرى رأس يطول إلى نحو شبر ، والوسط كبير ، أصله من سمرقند ، ويسمى عندنا البرّي ، وبمصر العبدلي .

الملوخية :

كلمة لم تعرفها العرب ، ولا جرت على لسانها ، وإنما عرفوا أختها وشقيقتها « الخُبّازي » التي تذكر المعاجم أنها بقلة معروفة عريضة الورق .

والملوخية أو الملوكية يعرّفها النباتيون وعلماء المفردات الطبية أنها النوع البستاني من

(١) وفيات الأعيان : ٢٦٢/١ .

(٢) معجم الألفاظ الزراعية ١٧٨ .

الخبازى البرية . ويذكر صاحب المعتمد يوسف بن رسولا صاحب اليمن المتوفى سنة ٦٩٥ أنها التي يسميها أهل الشام : الملوكية[١] . ويقول الأمير مصطفى الشهابي[٢] : لعل أصلها ملوكية بالكاف ، كما ذكر الخفاجي في شفاء الغليل ، ولكن الأرجح أنها من ملوخيون أو ملوخي اليونانيتين الدالتين على الخبازي ، وقد انتقل اللفظ إلى السريانية فالعربية .

وفي المعتمد أيضاً أنها الملوكية[٣] ، وهي ضربٌ من الخبازي ، وأجوده الأخضر العظيم الورق الذي قضبانه إلى الحمرة .

ذكرها داود الأنطاكي في التذكرة في رسم الخبازي ، ووصفها بنحو ما في المعتمد .

وقد بيّن تاريخها صاحب شفاء الغليل[٤] فقال: « ولم تكن معروفة قديماً وحدثت بعد سنة ثلثمائة وستين من الهجرة ، وسببها أن المعزّ باني القاهرة لما دخل إلى مصر لم يوافقه هواؤها وأصابه يُبس في مزاجه فدبّر له الأطباء قانوناً من العلاج منه هذا الغذاء ، فوجد له نفعاً عظيماً في التبريد والترطيب وعوفي من مرضه فتبرك بها وأكثر هو وأتباعه من أكلها وسمّوها ملوكية ، فحرّفتها العامة وقالت : ملوخيا . هذا ما كان من أمر المعزّ لدين الله الفاطمي أما ما هو معروف ويذكره التاريخ للحاكم بأمر الله الفاطمي فإن الحاكم نهى عن بيع الفقاع والملوخيا والترمس والجرجير والسمك الذي لا قشر له ، كما أنه منع من بيع العنب ، في حماقات كثيرة يسردها ابن خلكان[٥] في ترجمته . والله أعلم .

الثلج في مكة في القديم والحديث

أما في الحديث فحدث عن الثلج ولا حرج ، فقد تكفلت به الكهرباء بوسائلها المختلفة من الأجهزة الحديثة المتعددة .

أما في القديم فأقدم نص تاريخي هو ما عثرت عليه في تاريخ الطبري في حوادث سنة ١٦٠ من الهجرة . إذ يقول الطبري : « وفي هذه السنة حمل محمد بن سليمان الثلج

(١) ٧٩ .
(٢) ١٨٤ .
(٣) ٣٥٣ .
(٤) ١٩٦٣ .
(٥) ابن خلكان ١٢٦/٢

للمهدي حتى وافى به مكة فكان المهديّ أول من حُمل له الثلج إلى مكة من الخلفاء » .

وهذا النص كما ترى نص غفل ، لم يعيِّن فيه الموضع الذي اجتلب منه الثلج . والمظنون أن يكون من قمم الجبال العالية القريبة من مكة على مستوى الجزيرة العربية .

وهو يذكرنا بالفكرة الحديثة التي كانت المملكة السعودية قد ارتأتها منذ زمن ليس بالبعيد ، أن تسوق بوسائل النقل البحرية الكتل الضخمة من ثلج المحيط الجنوبي إلى السعودية لتحيله إلى ماء للارتواء والزرع . ولكن وجد بعد الدراسة المستوعبة المستفيضة أنها باهظة التكاليف قليلة الجدوى ، فعُدل عنها .

بيت عائر من الشعر القديم .

سألني عنه بعض الفضلاء فلم أعرف نسبته مع أنه بيت مشهور يتمثل به الكثيرون . وقد عثرت على النسبة في تاريخ الطبري في حوادث سنة ١٥٩ . يقول الطبري : عزل المهدي إسماعيل بن إسماعيل عن الكوفة ، وولى مكانه إسحاق بن الصباح الكندي بمشورة شريك بن عبد الله قاضي الكوفة . ولما أفرد شريك هذا بولاية الكوفة جعل على شرطها إسحاق بن الصباح هذا فلم يقم إسحاق بواجب الشكر لشريك الذي ولاه الشرط ، فقال فيه شريك :

صلى وصام لدنيا كان يأملها ... فقد أصاب ولا صلى ولا صاما

ومن هذا يتضح أن عمر هذا البيت هو على التحديد ١٣٤٦ عاماً .

تبحر العلماء العرب في خدمة العلم

ولسنا بحاجة إلى ضرب الأمثال في ذلك بخدمتهم لعلوم الحديث والتفسير والفقه ، والفريعات التي أجروها في جميع مجالات الشئون الثقافية . ولعل كتب الفتاوى المتعددة الأسماء والضروب ، وموسوعات الحديث والتفسير والفقه وأصوله ، أمثلة رائعة في ذلك ذلك لانجد لها نظيراً أو مثيلاً في ثقافة غيرهم من الأمم .

وعناية أبي الفرج الأصبهاني بتسجيل أصوات الموسيقى في كتابه الفارع مما يستوجب

الدهشة وشديد الإعجاب . ولأضرب مثلين من براعتهم الفائقة الحد في عنايتهم بالنحو .

أما المثل الأول فإننا نجده في ترجمة السيوطي للنحوي الحسن بن الوليد القرطبي المعروف بابن العريف النحوي . وبعد أن نقل قول ابن الفرضي إنه كان نحوياً مقدما فقيهاً في المسائل حافظاً للرأي خرج إلى مصر ورأس فيها ومات سنة ٣٦٧ قال : قلت وصنع لولد أبي عامر المنصور مسألة فيها من العرب مائتا ألف وجه واثنان وسبعون ألف وجه وثمانية وتسعون وجهاً أي ٢٧٢٠٩٨ .

أما المثل الثاني فما ورد في كتاب المغني لتقي الدين منصور بن فلاح اليمني الذي فرغ من تأليفه سنة ٦٧٢ وهو ما سماه البحث التاسع في الرياضة ، يعرض نموذجاً لتسلسل الأ بيار في نحو قولهم : زيد أبوه أخوه عمه خاله ابنه بنته صهرها جاريته سيدها صديقه قادم . وهو أسلوب صحيح على ما يبدو فيه من الاستكراه ، ولكنه رياضة ذهنية تَرَفيّة من الممكن أن تعالج بيسر إذا أعيد كتابتها على الورق ، ويقصد بهذا الأسلوب أن صديق سيد جارية صهر بنت ابن خال عم أخي أبي زيد قائم ، وكل منهما أسلوب صحيح واضح وإن كانا يحتاجان إلى معالجة ذهنية تستوجب شيئاً من الذكاء ومع هذا يمكن أيضاً أن يطوّل هذا الأسلوب الخيالي إلى ما لا نهاية له مع استعمال الضمائر الرابطة . ولكن في هذا القدر كفاية كما يقولون .

ومن اجتهادات هؤلاء السلف ما يروى عن أحمد بن محمد بن يحيى اليزيدي النحوي المتوفى قبل سنة ٢٦٠ أنه صنع بيتاً يجمع حروف المعجم ، وهو قوله :

ولقد شجتني طفلة برزت ضحى ... كالشمس خثماء العظام بذي الغضا

بعض أخطاء الضبط

(البيروني) يخطىء كثير من الأدباء والعلماء فينطقون هذا العلم بفتح الباء ، جرياً منهم على ما ألفوا من النطق بنظيره البيروتي المنتهي بالتاء نسبة إلى بيروت الحبيبة . والصواب الذي لا ريب فيه أن يقال الأول بكسر الباء ... والبيروني هذا هو أبو الريحان محمد بن أحمد الخوارزمي ، الفيلسوف الرياضي المؤرخ المتوفى سنة ٤٤٠ . الذي يقول فيه ياقوت في بيان مؤلفاته : رأيت فهرستها في وقف الجامع بمرو نحو الستين ورقة ، بخط

مكثر » أي مجتمع ممتلىء وهو صاحب الآثار الباقية عن القرون الخالية ، والجماهر في معرفة الجواهر ، والقانون المسعودي .

وليست هذه الكلمة نسبة إلى جنس أو إلى بلد معين ، بل هي كلمة خوارزمية بمعنى البراني مقابل الجَوّاني ، كما ذكر ياقوت المتوفى سنة ٦٢٦ في ترجمته ، وقال : « سألت بعض الفضلاء عن ذلك فزعم أن مقامه بخوارزم كان قليلاً ، وأهل خوارزم يسمون الغريب بهذ الاسم ، كأنه لما طالت غربته عنهم صار غريباً » .

وقد ذكر السيوطي في بغية الوعاة[1] هذا النص أيضاً . وبرجوعي إلى المعجم الفارسي لاستينجاس وجدته يفسر بيروني بلفظ : External ومعناها الغريب .

وكلمة « البراني قال فيها صاحب تاج تعليقاً على قولهم : « من أصلح برانيه أصلح الله جَوّانيّه » . قال : قال أبو منصور : وهذا من كلام المولّدين ، وما سمعته من فصحاء العرب البادية . والمعنى من أصلح سريرته أصلح الله علانيته : أخذ من الجوّ والبر . فالجوّ كل بطن غامض . والبَرّ : المتن الظاهر . فجاءت هاتان الكلمتان على النسبة مع زيادة الألف والنون .

(عَزُّون) من التسميات التي أولع الأعاجم بختمها بالواو والنون . وجرى على هذا كثير من اخواننا بالمغرب . وقد يقرأ هذا العلم وهما بكسر العين على أنه من العزّ ، والحق أنه بفتح أوله « عَزُّون » وليس أدلّ على ذلك مما ورد في الشعر الذي لا يحتمل الشك من قول ابن السّيد البطليوسي ، وهو يذكر ثلاثة أبناء لابن الحاج صاحب قرطبة ، وهم عَزُّون ، ورَحمون ، وحَسُّون . وكان هؤلاء الأبناء من أجمل الناس صورة ، فأولع بهم ابن السيد[2] وقال :

أخفيت سقمي حتى كاد يخفيني ... وهمت في حب عزون فعزّوني
ثم ارحموني برحمون فإن ظمئت ... نفسي إلى ريق حسون فحسّوني

ومما يجدر ذكره أن النحاة قد تعرضوا لإعراب هذه الأسماء . ولعل أول من أفتى في ذلك أبو علي الفارسي المتوّفى سنة (٣٧٧هـ) إذ منع صرفها للعلمية وشبه العجمة إذ رأى أن

---

(١) بغية الوعاة ٢٨٨ .

(٢) بغية الوعاة ٨٨ .

حمدون وأشباهه من الأعلام المزيد في آخرها واو وبعد ضمة ونون لغير جمعية لا يوجد في استعمال عربيّ مجبول على العربية ، بل في استعمال عجمي حقيقة أو حكماً ، فألحق بما منع صرفه للتعريف والعجمة المحضة[1].

في ظلال النحو والصرف

(الواحد عشر) نحن نقول القرن الحادي عشر ، الثاني عشر والثالث وهكذا . ونقول : الباب الحادي والعشرون والثاني والعشرون وهكذا .

وكلمة « الحادي » هنا معناها الواحد ، وهي مقلوبة منه بلا شك ، إذ ليست من الحداء . وقد التزم العرب ذلك القلب باطراد ، ولم ينطقوا بالأصل ، إلا ما حكى الكسائي من قول بعض العرب شذوذاً : الواحد عشر . وقد نقل هذا النص عن الكسائي صاحب التصريح[2]. وجاء في الأشموني أيضاً :

« وأما ما حكاه الكسائي من قول بعضهم واحد عشر فشاذٌ نُبّه به على الأصل المرفوض . قال في شرح الكافية : ولا يستعمل هذا القلب في واحد إلا في تنييف مع عشرة ، أو مع عشرين وأخواته ... وانظر ما كتبت من تحقيق في حواشي الخزانة[3] تعليقاً على قول البغدادي : « الشاهد الواحد والثلاثون بعد السمائة » .

(الأوّلة) نحن نقول : الباب الأول ، فإذا وصفنا الأنثى قلنا القضية الأولى أو المسألة الأولى . والأول والأولى من باب أفعل الذي مؤنثه فُعْلَى كالأكبر والكبرى ، والأصغر والصغرى ، والأفضل والفضلى ، من الأوصاف التي تؤنث بألف التأنيث المقصورة .

لكننا نجد من يقول في تأنيثها (الأوّلة) يؤنثها بالتاء . وأقدم نص عثرت فيه على استعمالها ما وجدته في الفهرست لابن النديم[4] المتوفى سنة ٣٨٥ أنّ الكتابة العبرانية كانت في لوحين من حجارة . فلما نزل موسى إلى الشعب من الجبل ووجدهم قد عبدوا الوثن اغتاظ عليهم ، وكان حديداً – أي حاد الطبع – فكسر اللوحين ، وندم بعد ذلك ،

---

(١) الأشموني : ٢٦٢/٣ .

(٢) التصريح : ٢٧٧/٢ .

(٣) الخزانة : ٣٤١/٣ .

(٤) الفهرست : ٢٢ .

فأمره الله جل اسمه أن يكتب على لوحين الكتابة الأوّلة .

وجدت ابن بطلان المتوفى نحوسنة ٤٥٤ أي بعد ابن النديم بتسع وستين سنة فقط يستعمل الكلمة نفسها في جميع المواضع من كتابه « شرى الرقيق وتقليب العبيد »[1] فيقول : « الوصية الأولة » ثم يعيد العبارة نفسها في ص٣٥٦ ، ٣٥٧ .

ومن المعروف أن ابن بطلان رحل إلى مصر سنة ٤٤١ وقام بها ثلاث سنين ثم عاد إلى أنطاكية فأقام بها إلى أن توفي .

ويبدوا أن ابن بطلان التقط هذا اللفظ من المصريين الذين لا يزالون يستعملون كلمة « الأوّلة » كثيراً في أغانيهم الشعبية .

وقد وجدت لهذا الاستعمال سنداً في اللسان (وأل ٢٤٤) وفيه : وحكى ثعلب : هن الأوّلات دخولاً والآخرات خروجاً . واحدتهاالأوّلة والآخرة » .

(مايّة) يصك أسماعنا من ينطق بكلمة « مائة » الفصيحة على هذه الصورة التي نخالها عامية شنيعة . والحق أن لها سنداً من الاستعمال العربي القديم ، عثرت عليه في كتاب المقرب لابن عصفور المتوفى سنة ٦٦٩ في مخطوطة عتيقة بدار الكتب المصرية يرجع تاريخها إلى سنة ٧٢٢ . وهي مقابلة على أصول صحيحة ، يقول ابن عصفور عند الكلام على الجمع في الورقة ٨١ : « ولا يجوز العطف وترك الجمع ، إلا ان يراد الكثير نحو قول الحكم بن المنذر :

☆ بل مائة ومائة ومَايَة ☆

بوضع فتحة على الميم الثالثة ، وسكون على هائها . فهذا شاهد على صحة كلمة « مايَه » في التعبير عن المائة ، على ما بها من شذوذ .

(الأخوة) بضم الهمزة ، لفظ نستنكره كل الاستنكار جمعاً للأخ . والفصيح فيه إخوة بكسرة الهمزة . لكن ذكر صاحب اللسان في مادة (أخو) أن الأخ ، ووزنه فَعَل ، يجمع على إخوان مثل خَرَب وخِربان[2]، وعلى إخوة وأُخوة عن الفراء » . ثم يقول : « فأما

---

(١) نوادر المخطوطات : ٣٥٤/١ .

(٢) الخرب ، بالتحريك : ذكر الحبارى .

سيبويه فالأخوة بالضم عنده اسم للجميع وليس بجمع ، لأن فَعَلا ليس مما يكسّر على فُعلة » .

(حوّق) يقول العامة في تعبيرهم حينما يشكون قلة ما يقدّم إليهم من مال أو طعام : ما يحوّقش ، أي لا يحوّق . ويحوّق كلمة عربية أصيلة . ففي حديث أبي بكر حين بعث الجند إلى الشام ، كان في وصيته : « ستجدون أقواماً محوّقة رءوسهم » أراد أنهم حلقوا أوساط رءوسهم ، من الحَوق بالضم ، وهو الإطار المحيط بالشيء المستدير .

وقد وجدت تعزيزاً لهذا النص في مقدمة ابن الصلاح عثمان بن عبد الرحمن المتوفى سنة ٦٤٣ وجدته وهو يرسم المنهج في مقابلة المخطوطات يقول : وإن كان فيها نقص ، أي في النسخة المعارض بها ، والزيادة في الرواية التي في متن الكتاب ، حوّق عليها بالحمرة » ،أي أدار على نص الزائد دائرة مرسومة بالمداد الأحمر .

وإذن فمجاز قولهم : لا يحوّق ، أي لا يكْمل الدائرة ، أي لا يمثل الكفاية المطلوبة .

وأقول : هذا بعض من كل أردت أن أسجله في كلمة اليوم ، وهو لا يحوّق أيضاً على بعض ما أرجو أن أسجله وأنشره للعلماء والأدباء ، من نوادر كناشتي التي أعتز بها كما أعتز بكم جميعاً ، إخوة أشقاء ، وضيوفاً أعزّاء أجلاء .

الدلالة التاريخية واللغوية
لكلمة (عَرَب)

أ.د/ عبد العال سالم مكرم

جامعة الكويت

حينما نصف النحو أو اللغة بكلمة « عربيّ » في قولنا : النّحو العربيّ أو بكلمة « عربيّة » في قولنا : اللّغة العربيّة يتبادر إلى ذهننا من أول وهلة سؤال يراود أفكارنا وهو : ما معنى كلمة عرب ؟ ما أصلها ؟ ما دلالتها ؟ كيف نشأت ؟ كيف تطوّرت ؟ ومن طبيعة الباحث اللّغوي أو النحوي أن يسأل عن حقائق الأشياء ، وأن يحاول أن يكشف عن معاني المسمّيات ، ولا أدلّ على ذلك من هذه القصة اللطيفة فـ « عن أبي حاتم ، قال : سألت الأصمعيّ لِمَ سمّيت منىً منىً ؟ قال : لا أدري . فلقيت أبا عبيدة فسألته فقال : لم أكن مع آدم حين علّمه الله الأسماء ، فأسأله عن اشتقاق الأسماء ، فأتيت أبا زيد فسألته ، فقال : سمّيت منىً لما يُمْنى عليها من الدّماء »[1] .

وقصة أخرى ساقها ابن خالويه في « شرح الدّريديّة » حيث قال : « سمعت ابن دريد يقول : سألت أبا حاتم عن « شادق » اسم فرس من أي شيء اشتق ؟ فقال : لا أدري ، فسألت الرياشيّ عنه ، فقال : يا معشر الصّبيان ، إنكم لتتعمّقون في العلم ؟ فسألت أبا عثمان الأشنانداني عنه فقال : يقال : ثدق المطر : إذا سال وانصبّ فهو ثادق ، فاشتقاقه من هذا »[2] .

هاتان القصّتان اللّتان ساقها المزهر يبيّنان بوضوح أن هذه الأسماء ما وُضِعَتْ اعتباطاً ، ولا قيلت ارتجالاً ، وإنما وراءها أسباب يسأل عنها ، واشتقاقات يبحث عن حقيقتها ، وأن إجابة أبي عبيدة لِمَن سأله : « لم أكن مع آدم حينما علّمه الله الأسماء » إجابة غير مقنعة في باب العِلْم والمعرفة .

وتردّد ألسنتنا كلمة « عرب » صباحَ مساءَ ، نقول : نحو عربيّ ، ولغة عربيّة وقرآن

(١) المزهر ٣٥١/١ ، ومعنى يُمْنى عليها : يراق عليها .
(٢) المزهر ٣٥١/١ .

عربيّ ، وشعب عربيّ ، ومجد عربيّ ، ومع ذلك فالكثير منا يجهل أصل هذه التّسمية ، ولهذا رأيت لزاماً عليّ ما دمت أقدم هذا البحث للقراء أن أميط اللثام ، وأكشف الغطاء ، وأوضح الموقف ، لتتجلّى حقيقة هذه الكلمة ، ونعرف أصلها الاشتقاقيّ ، ومدلولاته وتطوّراته .

ـ الأصل التاريخي لكلمة « عرب »

رأي الدكتور عمر فروخ عضو المجمع اللغوي بالقاهرة :

يرى الدكتور عمر فروخ أن كلمة « عرب » لا تدل على معنىً قوميّ يتصل بالجنس أو بالجماعة الموحّدة ، ويكشف السبب عن ذلك بأن الجاهليين قبل الإسلام كانوا غارقين في منازعاتهم القبليّة فلم يكن لديهم فيما لدينا من التراث اللغوي ما يدلّ على المدرك القومي الجامع ، ولكن لما وقف الجاهليّون في أعقاب العصر الجاهلي وجهاً لوجه أمام الفرس على حدودهم الشرقيّة ، ثم كرهوا الحكم الفارسيّ الذي كان قد استطال في شبه الجزيرة بدءوا يستشعرون شيئاً من البغض للفرس ، وشعر عنترة بهذا البُغْض فقال في معلقته عن ناقته :

شربت بماء الدُّحْرُضَيْن فأصبحت ... زوراءَ تَنْفِر عن حياض الدَّيلم[1]

إن عنترة قد أحسّ بالدافع القوميّ الجامع ، ولكن لم يجد الكلمة التي تعبّر عنه فاضطرّ إلى أن يدور حول المعنى ببيت كامل من الشعر »[2] .

وخلاصة رأي الباحث أن « الشعر الجاهلي الذي وصل إلينا لا نجد فيه صيغة من جذر (ع – ر – ب) للدلالة على معنىً قوميّ يتعلّق بالجنس ، ولا على معنى يتعلّق باللغة التي نتكلمها .

وقد وصل الأمر بعنترة الشاعر أنه بحث عن الكلمة التي تعبّر عما يجيش في نفسه من الجِنْس الذي ينتمي إليه ضد أعدائه الفرس ، فقال بيته ، وحوّم حول المعنى ، ولم يهتد إلى

---

(١) الدّحرضين : ماء أو بلد ، وقيل : هما ماءان ، وزوراء : مائلة من النشاط ، والدّيلم : الأعداء . وانظر ديوان عنترة وحاشيه / ١٥٨ .

(٢) انظر البحوث والمحاضرات (مؤتمر ١٩٦١–١٩٦٢) ص٢٦٣–٢٦٥ . مجمع اللغة العربية بالقاهرة .

اللفظة الجامعة الدالّة للفظة الجنس العربيّ ، أو العرب .

على أن الدكتور عمر فرّوخ بعد نفيه هذا الجذر العربيّ في الشعر الجاهلي بيّن أن القرآن الكريم « لم يرد فيه الجذر (ع - ر - ب) إلاّ في ثلاث صيغ وهي « عُرُباً » جمع « عَروب » بفتح العين نعتاً للمرأة المتحبّبة لزوجها في قوله تعالى : ﴿ عُرُباً أتراباً ﴾[1] ثم جاءت الصيغة « أعراب » عشر مرات في سُوَر مدنيّة فقط ، منها ست مرات في سورة التّوبة وحدها ...

أما الكلمة الفاصلة في هذا الشأن فهي كلمة : « عربيّ » التي وردت في القرآن الكريم إحدى عشرة مرّة في سُوَرٍ مدنيّة وفي سُوَر مكّيّة أيضاً » .

ويحاول الباحث أن يبيّن أن هذه الكلمة وهي « عربيّ » لا تعني الجنس ولا الشّعب . وإنما تعني شيئاً واحداً فقط هو وصف اللغة التي نزل بها القرآن بأنها لغة واضحة بيّنة[2] ومعنى ذلك أن كلمة عربيّ تعني الإبانة والوضوح ولا تعني الجنس أو الشعب أو القوم .

مناقشة هذا الرأي :

الواقع أن حكم الدكتور فرّوخ بأن جذر كلمة (ع - ر - ب) لم يقع في الشعر الجاهلي فهذا حكم يجانبه الصواب ، ولا يستطيع أحد أن يحكم هذا الحكم إلاّ إذا استوعب الشّعر الجاهليّ بأكمله وهذا الأمر متعذّر فما ورد إلينا من الشعر الجاهلي قليل من كثير ، وغيْض من فَيْض .

ومع ذلك فإنّ هذا الشعر القليل ورد فيه هذا الجذر في شعر النابغة الذّبياني وهو شاعر من قمّ شعراء الجاهليّة ، ففي قصيدته التي يمدح فيها النعمان بن وائل بن الجلاح الكلبيّ حينما أغار على بني ذبيان ، وسبى « عقرب » ابنة النابغة ، فسألها : من أنت ؟ فقالت : أنا بنت النابغة ، فقال : والله ما أحد أكرم علينا من أبيك ، ولا أنفع لنا منه عند الملوك ، فجهّزها وخلاّها . أقول : في هذه القصيدة ورد جذر كلمة «عرب» ، وهي قصيدة مشهورة مطلعها :

---

(1) الواقعة / ٣٧ .

(2) المرجع نفسه والصفحة .

أهـاجـك من سُعْـداك مغنى المعـاهـد بروضـــة نُعْمَى فـــذات الأســـاود

إلى أن قال :

عهـدت بهـا سعـدى وسعـدى غريرة عروبٌ تهـــادى في حـوار خرائـــد[1]

وكلمة « عروب » في البيت تَعْني أنها مزاحة متحبّبة .

ووردت كلمة : « عراب » في شعر النابغة أيضاً ، في قصيدته التي مطلعها :

وفـــوقهم دروعٌ ســـابغـــاتٌ وتحتهم المقلّمـــــــةُ العرابُ[2]

والخيول المقلمة : هي التي علّق عليها صوفٌ ملونٌ في الحرب والعراب : الخيول الكريمة .

ولو تتبعنا شعراء العرب في العصر الجاهليّ لطالعتنا جـذور هـذه الكلمـة في كثير من القصائد .

وما لي أذهب بعيداً وقد وجهت عدّة نقود من بعض أعضاء المجمع اللغوي لهذا الرأي .

نقد الدكتور عوض محمد عوض :

والدكتور عوض جغرافيّ مؤرّخ يعرف كيف يضع الأمور في نصابها ، واستطـاع أن يضع النقاط على حروفها في هذه القضيّة ، فوضّح بما لا يدع مجالاً للشك « أننا لا ننتظر أن تكون الجزيرة العربية منذ ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد مهداً للرّوح القوميّة كما نفهمها الآن ، لأن الروح القومية هذه شيء جديد ، لـذلـك يجب علينـا أن نضع المسائل في نطاقها المعقول ، فلم تكن هناك قوميّة عربيّة منذ ٤٠٠٠ سنة قبل الميلاد ... إلى أن يقول : وكنت أودّ أن أتتبع ورود اسم « عرب » في التـاريخ سـواء أكان عنـد قـدمـاء الفرس أم

---

(١) انظر ديوان النابغة الذبياني/٩٠ تحقيق محمد الطاهر بن عاشور . نشر الشركة الوطنية للنشر والتوزيع : الجزائر .

(٢) انظر النابغة الذبياني ، دراسة لغوية للأستاذ عاهد الماضي رسالة ماجستير مخطوطة ص١١٠ مخطوطة بجامعة الكويت ، وروى المعلّمة بالعين .

المصريين ، والأصح أننا نجدها عند قدماء المصريين ، لأنهم كانوا يسجلون معلوماتهم أولاً بأول » .

ثم يقول : « وعلى ما أذكر أنه في القرن التاسع أو العاشر قبل الميلاد ورد اسم (أرب) أو (آرف) في النصوص المصرية القديمة ، فاللغة العربيّة والثقافة العربية قديمة وعريقة ، وكلمة « عرب » ربما كانت اسماً لشعب كان ظهر وقوى واشتدّ في فترة من الزّمان ، فأصبح اسمه هو السائد ، وله الفضل في نشر العروبة في آسيا وافريقية » .

رأي الدكتور مراد كامل :

ذكر أنّ كلمة « عرب » أو « آرف » معروفة عند الآشوزييّن ، وفي عصر متأخّر سمّوا الطائيين عند الآراميين » .

رأي الأستاذ عبد الله كنون :

ناقش الدكتور عمر فروخ في أن اسم العرب لم يظهر إلا عند ظهور الإسلام في آخر عصر الجاهلية ، ولفت نظر الباحث إلى ما نعرفه جميعاً من أن اسم يعرب بن قحطان أبي العرب اليمانيّة وهو متوغّل في الجاهليّة ، فيظهر منه أن اسم العرب على الأقل معروف قبل الإسلام بكثير ، وعدم عثورنا عليه في شعر الجاهليّة لا يلزم من عدم وجوده ، لأن عدم الوجود لا يدلّ على عدم الوجود » .

تعليق الشيخ محمد علي النجار :

وعلّق الشيخ محمد علي النجار على قوله تعالى : (قرآناً عربياً) أي منسوباً إلى العرب ، أي نزل بلسانكم أيّها العرب ، وهو غير ذي عوج أي مستقيم فكلمة « عربي » لم يقصد بها الإبانة فحسب ، وإنما قُصد بها المعنيان »[1] .

---

(١) انظر هذه الآراء والتعليقات في « مؤتمر البحوث والمحاضرات » ١٩٦١-١٩٦٢ مجمع اللغة العربية بالقاهرة ص٢٦٢-٢٧١ .

رأيي :

وفي رأيي أن التأريخ لكلمة عربي يكْتَنِفُهُ الغموض ، والشعر الجاهليّ وإن كان ديوان العرب ، والمرآة الكاشفة لحياتهم ، فإن ما ورد منه قليل بالنسبة لما لم يرد ، وليس هناك من دليل يفصل في هذه القضية غير النقوش الأثرية التي توضّح الغامض ، وتكشف المبهم وفي بحث الدكتور مراد كامل الذي قدّمه لمؤتمر مجمع اللغة العربية ١٩٦١-١٩٦٢ نجد الدليل المرشد في طريق البحث عن تأريخ ولادة كلمة عرب .

موضوع هذا البحث هو : لغات النقوش العربيّة الشّمالية وصلتها باللغة العربيّة .

بعد أن بين الباحث الهجرات التي قامت بها القبائل من الجزيرة العربية ابتداء من الألف الرابع إلى الألف الثاني قبل الميلاد وبقاء من بقي في الجزيرة العربية بدون هجرة - بيّن أن هناك « آلافاً » من النقوش كشف عنها الباحثون الأثريّون « في المنطقة الواسعة الممتدّة » من وسط الجزيرة إلى الصّفاة في الشرق والجنوب من حَوْران وأخذ العلماء في معالجتها وحل رموزها وفهمها حتى توصّلوا إلى ذلك في الرّبع الثاني من القرن الحاليّ » . وهذه النقوش تنقسم إلى ثلاث مجموعات :

١ - أقدمها المجموعة التي نسمّيها الثّموديّة ، وقد عثر على كتابتها في « حائل » وفي « الطائف » و« تيماء » و« مدائن صالح » وقد ورد اسم الثّموديين في نقوش الملك « سرجون الآشوري » سنة ٧١٥ق.م.

٢ - المجموعة الثانية هي التي تعرف بالصّفوية ، وسمّيت بذلك لوجودها في منطقة الصّفاة منقوشة على حجارة : « اللابا » في « الحرّة » في جنوب شرق دمشق .

٣ - المجموعة اللّحيانية ، وهي التي عثر عليها في شمالي الحجاز ، وفي مدائن صالح ، وخشم جبلة ، وتيماء .

أما النقوش الثمودية فقد احتفظت لنا بكثير من الكلمات العربية والصيّغ اللغوية ، فالضمائر المنفصلة أنا وأنت ، والمتّصلة تطابق العربيّة تماماً ، كما وردت « ذو الطائية » [1] التي سجلها النحاة في قواعدهم .

ووردت أفعال على صيغة فعل مثل : علم - حل - رعي - رهب - كتم - عشق -

(١) عند النحاة هي اسم موصول . بمعنى : الذي ، وقد نصت عليها كتب النحو وأوردوا شواهد كثيرة لها .

كَلَم (أي جرح) و« نوى » أي هاجر .

وورد للمجهول صيغة فُعل مثل : قُنص ، وصِيد .

ووردت صيغة تفعّل مثل تشوّق أي « اشتاق » .

ومن الحروف التي وردت : إلى ، الباء ، وفي ، ومن ، واللام .

ووردت واو العطف والفاء كما في العربيّة .

ووردت لام الأمر في الاستعمال مثل لام الأمر في العربيّة .

ومن أسماء الأعلام في الثموديّة : أحمد – بدر – جشم – وائل – زيد – حليم – طاهرة – ظريفة – كلب – لبيد – مطر .

وأما اللّغة الصفوية فهي لهجة عربيّة شمالية .

ومن مفرداتها : أثر ، وسِفْر ، أخذَتْ معنى الكتابة ، وآية : جاءت بمعنى كتابة ، ووردت آية بمعنى الكتابة في شعر الهذليين .

ووردت كلمة « جوّ » ومعناها . واد (بمعنى المنخفض) في نقائض جرير والفرزدق ، ومنها « الجواء » في معلقة عنترة .

ووردت « ها » للنداء ، وهي هاء التنبيه في العربية والتي نجدها في يأيّها .

ومن الأفعال التي وردت : نفر بمعنى هرب ، وحرص بمعنى تطلّع ، وكَلَم بمعنى جرح .

ومن المفردات : فرس – ضأن – خيل – خال – خمسة – معزى – نخل أي « واد » – نقمة أي « ثأر » .

ومن أسماء الأعلام : إياس – أوس – أسود – همام – ظالم – كاهل – شداد – شديد – شامت – تيم :

ومن التعبيرات التي وردت في هذه اللغة :

« حي لذي يقرأ هكتاب » ومعناها : ليحيا من يقرأ هذا الكتاب .

وأما لغة النقوش اللحيانيّة : فمن حيث الحروف فهي كما في العربية وفي كتابتهم كتبوا : عويذ : (عوذ) وطلال (طلل) وعاص (عصي) وكتبوا زيد : (زد) وأوس

ابن حجر (أس بن حجر) .

وقلبوا الياء إلى جيم حنكيّة ثم إلى جيم معطشة على الأغلب وهذا شائع إلى اليوم في بعض لهجات الكويت وهي الجَعْجَعَة مثل الراعي = الراعج[1] .

وهذا النص الذي لخصته من بحث الدكتور مراد كامل يعني ما يلي :

١ - اللغة العربية ضاربة في القدم في عصور ما قبل الميلاد .

٢ - تؤيد النقوش الثمودية والصفوية واللحيانية أن أصولها وحروفها وأفعالها وأسماءها لا تختلف عن العربية التي نزل بها القرآن الكريم إلاّ في بعض معاني الكلمات ، وكتابتها ، وطريقة استعمالها ، وهذا أمر طبعيّ لأن اللغة العربية في طريقها الطويل منذ ولادتها إلى عصرنا الحاضر وهي تحمل هذه الاختلافات اللهجية التي تختلف من شعب إلى شعب ، ومن بيئة إلى بيئة حتى البيئة الواحدة نجد فيها مظاهر هذا الاختلاف . والظواهر الصوتية التي حفلت بها هذه النقوش ليست بعيدة عن الظواهر الصوتية في لهجاتنا المعاصرة كقلب الياء جيماً معطشة في اللهجة الكويتية .

٣ - وعلى الرغم من تعدّد أماكن هذه النقوش ، وتعدّد من تنتسب إليهم فإن هناك أصولاً مشتركة في هذه النقوش تسير جنباً إلى جنب مع أصول اللغة العربية الفصحى ، وإن اختلفت عنها أحياناً في بعض العبارات والكلمات .

والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن هنا . هل هذه النقوش التي تحمل الكثير من الألفاظ العربية حروفاً ومفردات ، وتراكيب كانت تحت مسمّى واحد هو العربيّة ؟

وللإجابة عن هذا السؤال نؤكد أن المهم في هذه النقوش هو المعنى والفحوى لا المظهر واللفظ ، فما دامت الحروف عربيّة ، والكلمات عربية ، والتعبيرات عربيّة ، وما دامت هذه النقوش ليست نقوشاً عبرية أو سريانية ، فلم لا تكون عربية ؟

ومن البدهي حينما تنقش الكلمات على الأحجار لتُبَيِّن تاريخاً أو تسجّل حادثاً ، أو تسطّر قصة لا يحتاج ناقشها إلى أن يقول : هذه نقوش عربيّة .

ومن هذا المنطلق نستطيع أن نقول : إن هذه النقوش حجة قاطعة على أن كلمة

---

(١) لخص بتصرف من بحث : لغات النقوش العرب الشمالية وصلتها باللغة العربية للدكتور/ مراد كامل . انظر البحوث والمحاضرات مؤتمر ١٩٦١-١٩٦٢ . مجمع اللغة العربية بالقاهرة .

عرب أو عربية ليست غريبة في هذه الفترة التي كتبت فيها هذه النقوش .

حقاً إن هناك اختلافات كبيرة بين هذه اللغة المنقوشة والعربية الفصيحة ، ولكنها اختلافات لهجيّة ، والاختلافات اللّهجيّة ما زالت حتى هذا اليوم تستبدّ بألسنتنا في وطننا العربي الكبير ومع ذلك لا نقول : إننا نتكلم بغير العربية ، ونعني بذلك أننا نتكلم بلهجة تحمل كثيراً من عناصر العربية الفصحى .

والمقولة التي يردّدها الرواة والتي ينسبونها إلى أبي عمرو بن العلاء حينما قال : « وما لسان حمير وأقاصي اليمن بلساننا ولا عربيتهم بعربيتنا »[١] .

قد أشار إليها الدكتور جواد علي حينما قال : « ولكن علماء العربية لم يتنصّلوا من عروبة حِمْيَر ولا من عروبة غيرهم ممن كان يتكلم بلسان آخر مخالف للساننا بل عدّوهم من صميم العرب ومن لبّها .

ونحن هنا لا نستطيع أن ننكر على الأقوام العربيّة المنسيّة عروبتها لمجرّد اختلاف لسانها من لساننا ، ووصول كتابات منها مكتوبة بلغة لا نفهمها ، فلغتها هي لغة عربيّة ، ما في ذلك شبهة ولا شك »[٢] .

رأي الدكتور طه حسين في كلمة أبي عمرو بن العلاء :

وقد هش الدكتور طه حسين لهذه الكلمة لأنها صادفت هوى في نفسه حينما حاول إنكار الشعر الجاهلي ، فقد اعتمد على مقولة أبي عمرو بن العلاء حينما سجّل في كتابه « الأدب الجاهلي » : أن الشعراء الجاهليين معظمهم ينتسب إلى قحطان ، وكثرتهم كانوا ينزلون اليمن ، والقلّة منهم هاجرت إلى الشمال مع أن لسان حمير في اليمن ليس هو لسان عدنان في الشّمال وقد قال أبو عمرو بن العلاء : « ما لسان حمير بلساننا ولا لغتهم بلغتنا » إلى أن يقول : وينبني على هذا أن الشعر الذي ينسب إلى امرىء القيس أو الأعشى أو إلى غيرهما من الشعراء الجاهليين لا يمكن من الوجهة اللغوية والفنّيّة أن يكون لهؤلاء الشعراء ولا أن يكون قد قيل وأذيع قبل أن يظهر القرآن »[٣] .

---

(١) طبقات الشعراء لابن سلام الجمحي ٨/ .

(٢) انظر المفصل في تاريخ العرب ٣٢/١ .

(٣) انظر في الأدب الجاهلي لطه حسين ٦٥/ .

نقد الدكتور طه حسين في هذا الرأي :

لم يسكت النقاد عن هذا الرأي الخطير لأن له صلة بإعجاز القرآن الكريم وتحدّيه لأرباب القول ، وأساطين الفصاحة .

نقده الشيخ أحمد رضا العاملي حينما أنكر عروبة حمير مبيّناً أن القبائل كانت تجتمع من جنوبيين وشماليين في أسواقها وتتفاهم دون أدنى كلفة ، ويساعدهم على ذلك أن لغاتهم أو لهجاتهم على ما كانت عليه كانت متحدة في صميمها ، وأن هذا الاختلاف لم يَعْدُ كونها لهجات للغة واحدة .

ويقدم دليلاً على ما يقول فيقصة وفد الحجاز . عند سيف بن ذي يزن ملكاليمن ، وعلى رأس ذلك الوفد سيد قريش عبد المطلب بن هاشم يخطب ببيانه القرشيّ العدنانيّ ، وسيد اليمن يُصْغي إليه ، ويسمع شاعر الوفد أميّة بن أبي الصلت ينشد قصيدته بلهجته الفصحى ، والملك يصغي طروباً لا يجد غرابة في ذلك[1] .

ونقد هذا الرأي أيضاً الشيخ محمد الخضر حسين حينما ذكر أن طه حسين حرّف كلمة أبي عمرو بن العلاء لهوىً في نفسه[2] .

ويحلل الدكتور أحمد الحوفي كلمة أبي عمرو بن العلاء بأن « اللغتين عربيتّان » ولكن التطور والمكان والزمان والأحداث والألسنة ... الخ قد شققت من اللغة الواحدة لهجتين بدليل قوله : « ولا عربيتّهم بعربيّتنا ، والعرب يطلقون على اللهجة : اللسان »[3] .

رأي المستشرقين في أصل كلمة « عرب » :

ساق الدكتور جواد علي في كتابه « تاريخ العرب » رأي المستشرقين في تاريخ هذه الكلمة ، وماذا كانت تعني ؟ وهل كان مفهومها الجنس أو الجماعة التي تعيش في حاضرة ، وليست في بادية ؟

---

(١) انظر مولد اللغة للشيخ أحمد رضا العاملي/٥٦ ، وانظر أيضاً : القرآن الكريم وأثره في الدراسات النحوية ٣٢٤ للدكتور/ عبد العال سالم مكرم .

(٢) انظر نقض كتاب : « في الشعر الجاهلي » / ٧٤ للشيخ محمد الخضر حسين .

(٣) الحياة العربية من الشعر الجاهلي للدكتور أحمد الحوفي ٤١/١ .

يقول ما نصّه : « أما المستشرقون وعلماء التوراة المحدثون فقد تتبّعوا تاريخ الكلمة ، وتتبعوا معناها ، وبحثوا عنها في الكتابات الجاهلية وفي كتابات الآشوريين والبابليين واليونان والرّومان والعبرانيين فوجدوا أن أقدم نص وردت فيه لفظة « عرب » هو نص أشوري من أيام الملك (شلمنصر الثالث) ملك آشور ، وقد تبين لهم أن لفظة « عرب » لم تكن تعني عند الآشوريين ما تعنيه عندنا من معنى بل كانوا يقصدون بها بداوة وإمارة (مشيخة) كانت تحكم في البادية المتاخمة للحدود الآشورية ، كان حكمها يتوسع ويتقلّص في البادية تبعاً للظروف السياسية ، ولقوة شخصية الأمير . وكان يحكمها أمير يلقب نفسه بلقب « ملك » يقال له « جنديبو » أي جندب »[1] .

ويذكر الدكتور جواد أيضاً أن الكلمة وجدت في الكتابات البابلية في جملة : « ماتوربي » MATU A-RA-BI ، ومعنى : ماتو : أرض ، فيكون المعنى أرض عربي أي أرض العرب أو بلاد العرب أو العربية[2] .

وبعد هذا العرض التاريخي لكلمةعرب نتساءل : هل وجدت هذه الكلمة في النصوص الدينية القديمة ؟

كلمة (عرب) في ضوء النصوص الدّينيّة :

إن أقدم كتاب دينيّ بين أيدينا هو التّوراة أو العهد القديم أو العتيق الذي جمع أشعار الأنبياء والرسل من بني إسرائيل . وبعد البحث رأيت أن هذه الكلمة وردت في نبوءة « ارميا » في الفقرة الثانية ص٤٢٤ من التوراة وهي :

« لقد قعدت لهم كالأعرابي في البادية ، ودنّست الأرض بزناك وفجورك » ووردت في نبوءة (أشعيا) الفصل الثالث عشر ص٣٥٨ ، فقرة ٢١ وهي : « فلا تسكن أبداً (يتحدث عن أرض الكلدانيين) ولا تعمر إلى جيل فجيل . ولا يضرب أعرابي فيها خباء ، ولا تربض هناك رعاة »[3] وفي ضوء هذين النصّين تستطيع أن تقول : إن التوراة تعني بالأعرابيّ من نشأ في البادية وعاش فيها بعيداً عن الحضر والمدن .

---

(١) انظر المفصل في تاريخ العرب ١٧/١ .

(٢) المرجع نفسه والصفحة .

(٣) انظر التوراة في هذا الموضع .

ويجاري التوراة في هذا التّلمود فقد قصدت لفظة « عرب » « وعربيم » (ARBIM) : الأعراب كذلك أي المعنى نفسه الذي ورد في الأسفار القديمة »[1] .

كلمة (عرب) عند المؤرخين اليونان والرّومان :

وإذا رجعنا إلى المؤرخين اليونان والرومان فإننا نجد أن لفظة (العربية) (ARABAE) هي في معنى بلاد العرب ، وقد شملت جزيرة العرب وبادية الشام .

وسكانهم هم عرب على اختلاف لغاتهم ولهجاتهم على سبيل التّغليب لاعتقادهم أن البداوة كانت هي الغالبة على هذه الأرضين فأطلقوها من ثَمّ على الأرَضين المذكورة .

وتدلّ المعلومات الواردة في كتب اليونان واللاّتين المؤلفة بعد (هيرودوتس) على تحسّن وتقدم في معارفهم عن بلاد العرب وعلى أن حدودها قد توسعت في مداركهم فشملت البادية ، وجزيرة العرب ، وطور سيناء ... وصارت كلمة عربي عندهم علماً للشخص المقيم في تلك الأرضين من بَدْوٍ ومن حَضَر »[2] .

ويميل الدكتور جواد علي بعد عرضه لهذه النصوص المتعدّدة في كلمة عرب وأعراب إلى أن الكلمتين تعنيان معنى واحداً وهو الحياة البدوية الصحراوية التي يعيش فيها هؤلاء الناس . ومن ثَمّ سموا أعراباً أو عَرَباً .

يقول في الموضوع نفسه : « وقد وردت اللفظة – أعني لفظة عرب – في كل هذه النصوص بمعنى أعراب ولم ترد علماً على قوم أو جنس بالمعنى المفهوم من اللفظة في الوقت الحاضر »[3] .

ونحن لا نميل إلى هذا الرأي لأنه مجرد اجتهاد وصل إليه من خلال النصوص التي عرضها .

ولو آمنا بهذا الرأي لأنكرنا أن للعرب حضارة قبل الإسلام وهذا موضوع خطير ، لأنه يتنافى مع النصوص القرآنية ، وهي النصوص التي لا يأتيها الباطل من بين يديها ولا من خلفها ، لأنها تنزيل من حكيم حميد ، وإليك البيان :

---

(١) انظر تاريخ العرب لجواد علي ٢١/١ .

(٢) انظر تاريخ العرب لجواد علي ٢٢/ .

(٣) المرجع نفسه .

حضارة العرب قبل الإسلام :

لا ينكر أحد أن للعرب حضارة قبل الإسلام ، فليس من المنطق أو المعقول أن ينزل القرآن الكريم بجلاله وقدره ، وعظيم أسلوبه ، وروعة بيانه على قوم رُحّل لا يدركون ما فيه من سموّ المعاني ، وما اشتمل عليه من أساليب مُعْجِزة ، ومن تراكيب مفحمة ، ومن آداب ، وحكم ، وعلم ومنطق ، وفكر وتشريع .

وكما يقول المؤرخون : إن العلاقة وطيدة بين الحضارة والماء ، فإذا وجد الماء تكونت المدن ، ونمت الحضارة ، وكثر الخير ، وازدهر الفكر وارتقى الإنسان ، فهل وجد الماء في الجزيرة العربية لتنمو الحضارة ؟ تجيبنا على هذا التساؤل النصوص المصرية القديمة التي تنصّ على أنّ الجزيرة العربية وجدت فيهاأخشاب ضخمة : « وأن المنطقة الواقعة بين « العلا » و« معون » أو « معان » من المناطق الصحراويّة في الوقت الحاضر من أراضي ثمود قديماً قد كانت من مناطق الغابات المكتظة بالأشجار ، ولعل ذلك كله هو الذي حمل المصريين القدماء على ألايُسمّوا بلاد العرب باسمها الخاص بها ، وإنما سموها في كتاباتهم بأرض الله ، ووصفوها بنتاج أشجارها من البهار والتوابل .

أما الرّوايات اليونانية والرومانية القديمة فكانت تقول صراحة بوجود أنهار طويلة في بلاد العرب .

فإن « هيرودوت » أبا التاريخ وقد زار بلاد العرب بنفسه قد ذكر خبر نهر في بلاد العرب دعاه « كورس » . وقال عنه : إنه من الأنهار العظيمة وإنه كان يصب في البحر الأحمر ، وإن ملك العرب قد كان عمل على جلب المياه من هذا النهر العظيم بثلاثة أنابيب من جلود الثيران وغيرها من الحيوانات تمتد إلى الصحراء على مسيرة اثني عشر يوماً من النّهر فتصب في مواضيع منقورة تستعمل لخزن المياه » .

وذكر بطليموس اسم نهر عظيم سماه « لار » LAR وقال : « إنه ينبع من منطقة نجران ثم يسير نحو الجهةالشمالية الشرقيّة مخترقاً بلاد العرب حتى يصب في الخليج العربي »[1].

وما لي أذهب بعيداً والقرآن الكريم نفسه مؤيد لوجود هذه الحضارة فلننظر ماذا يقول القرآن الكريم ؟

---

(1) انظر تاريخ بلاد العرب لجواد علي ١٠٢/١ ، ١٠٥ ، ١٨١ ، وانظر أيضاً « العرب والحضارة الإنسانية » للدكتور =

الحضارة العربية قبل الإسلام في ضوء القرآن الكريم :

قبل أن نتحدث عن جذور الحضارة العربية قبل الإسلام من خلال النصوص القرآنية نتساءل هل جذور كلمة « عرب » ترددت في القرآن الكريم وسجلت في آياته ؟

بالرجوع إلى المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم نلحظ ما يأتي : تشكّلت جذور كلمة (ع-ر-ب) في القرآن الكريم في ثلاث صيغ : « عُرُب » بضم العين والرّاء ، وأعراب ، وعربيّ .

١ - عُرُب وردت مرة واحدة في قوله تعالى ، الواقعة ٣٧/ : ﴿ فجعلناهن أبكاراً عُرُباً أتراباً ﴾ وهو جمع « عروب » والعَروب : العاشقة لزوجها أو المتحببة إليه المظهرة له ذلك ، قال الزّبيدي في تاج العروس : أنشد ثعلب :

فما خَلَفٌ من أمِّ عِمْرانَ سَلْفَعٌ   من السّودِ وَرْهاءُ العِنانِ عَروبُ

قال ابن سيدة : هكذا أنشده ولم يفسّره . قال : وعندي أن عروب في هذا البيت هي (الضّحّاكة) وهمْ مِمّا يَعيبون النّساء بالضّحِك الكثير [(١)] .

٢ - ووردت كلمة : « أعراب » في التوبة الآيات : ٩٠ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠١ ، ١٢٠ . ووردت في الأحزاب آية ٢٠ ، وفي الفتح ١١ ، ١٦ وفي الحجرات ١٤ .

٣ - وكلمة عربيّ تكرّرت في القرآن الكريم ١١ مرة ، في النحل ١٠٢ ، وفي الشعراء ١٩٥ ، وفي فصلت ٤٤ ، وفي يوسف ٢ وفي الرعد ٣٧ ، وفي طه ١١٣ ، وفي الزمر ٢٨ ، وفي فصلت ٣ وفي الشورى ٧ ، وفي الزخرف ٣ ، وفي الأحقاف ١٢ .

ومن خلال هذا الإحصاء يتبيّن لنا أن صيغة أعراب تكررت عشر مرات على حين تكررت كلمة عربيّ إحدى عشرة مرّة .

ماذا يعني هذا ؟ هل القرآن الكريم ارتجل هذه الصيغ ارتجالاً ؟

= محمد معروف الدواليبي نقلاً عن مجلة اللسان العربي - المجلد السابع ، الجزء الأول ٣٧/ .

(١) انظر تاج العروس : « عرب » ٣٣٨/٣ ، والسلفع كما في القاموس : الصّخّابة ، البذيئة ، السيئة الخلق - والورْهاء : المرأة التي كثر شحمها .

هل القرآن الكريم يورد ألفاظاً وصيغاً لا عهد للعرب الذين نزل عليهم بها ؟

هل القرآن الكريم الذي تحدى بلغاء العرب في أن يأتوا بمثله أو بآية من آياته يتحداهم بكلمات لا يفهمون مدلولها ، وبصيغ لا يعرفون حقيقتها ؟ اللهم لا ، فالقرآن الكريم نزل بهذه اللغة ليتحدى العرب بما تتكلم به العرب ، وكلمة عرب أو أعراب لم تكن مجهولة المعنى في أذهان من تحداهم .

وبعد هذه الجولة القصيرة في ذكر جذور مادة « عرب » في القرآن الكريم تحوّل مجرى الحديث إلى موضوع الحضارة العربية قبل الإسلام في ضوء القرآن الكريم

لا شك أن البحوث التاريخية والاكتشافات الجغرافية في شبه جزيرة العرب تثبت بما لا يدع مجالاً للشك أن هذه الجزيرة تحتوي على مياه متدفقة بسبب الأنواء ، وكثرة الأمطار التي تسبب وجود الأنهار : ويسعفنا في هذا الاتجاه مؤيداً لهذه الحقيقة ما ذكره الجغرافي (اغناطيوس يوليا نوفتش كراتشكوفسكي) في كتابه : (تاريخ الأدب الجغرافي) الذي نقله إلى العربية صلاح الدين عثمان هاشم نشر الإدارة الثقافية في الجامعة العربيّة - حيث يتحدث عن الجزيرة العربية في فجر التاريخ فيقول : « بزغت فيها (والضمير عائد على شبه الجزيرة العربية) أولى مظاهر الحضارة العربية التي ما لبثت أن ترعرعت سريعاً ، وأصبحت عنصراً أساسياً في حضارة البشر جمعاء » .

ويقول في موضع آخر : « وثمة ظاهرة فلكية هامة توصّل إليها البدو والحضر على السواء فقد أمكنهم التنبؤ بحالة الطقس ، وتحديد فصول السنة الملائمة للزراعة نتيجة الخبرة طويلة الأمد بمراقبة طلوع ومغيب نجوم معيّنة . وكان العرب يعرفون ذلك باسم « النَّوْء » وجمعه أنواء ، وقد لعب دوراً كبيراً في حياتهم »[1] .

والناظر إلى لسان العرب في هذه المادة يجد حديثاً طويلاً عن هذه الأنواء ومنازلها .

قال أبو عبيدة متحدثاً عنها : « الأنواء ثمانية وعشرون نجماً معروفة المطالع في أزمنة السنة ، كلها من الصيف والشتاء والربيع والخريف يسقط منها في كل ثلاث عشرة ليلة نجم في المغرب مع طلوع الفجر ويطلع آخر يقابله في المشرق من ساعته ، وكلاهما معلوم مسمّى ، وانقضاء هذه الثمانية والعشرين كلها مع انقضاء السنة ، ثم يرجع الأمر إلى النجم

(١) انظر ص٤٠ ، ٤١ من هذا الكتاب .

الأول مع استئناف السنة المقبلة» .

وكان ابن الأعرابي يقول : « لا يكون نوْء حتى يكون معه مطر وإلاّ فلا نوء »[1] .

وقد قام اللغويون بجهد كبير في جمع الألفاظ والكلمات والصيغ التي تتعلق بالأنواء وما يتبعها من كلأ ، وماء ونبات ، وحيوان في كتب ذخرت بها المكتبة العربية ، ومن هؤلاء اللغويين الذين عنوا بالتأليف في هذا الميدان الأصمعيّ المتوفى سنة ٢١٣هـ فقد « ألف كتباً في الأنواء ، والأثواب ، والأخبية ، والبيوت ، والسّلاح ، والدلو ، والرّحل ، والسّرج ، واللجام ، والإبل ، وخَلْق الإنسان ، والخيل والشاء والنبات والشجر[2] . وابن الأعرابي ألف في « خيل العرب والأنواء والذّباب ، والزرع والنخل والنبات »[3] .

وفي كتاب مستقل تحدّث ابن الأعرابي عن البئر . فقد وضع « مجموعة لا بأس بها من الألفاظ التي توصف بها الآبار في حصرها واستخراج المياه منها وقلة تلك المياه وكثرتها ، وأجزاء البئر وأنواعها ، وأسماء كلّ نوع ، وأنواع المياه الخارجة منها ، وآلات استخراج المياه من الآبار كالبكرة والحبال والدّلو »[4] .

ألا يدل هذا على أن الجزيرة العربية موطن حضارة ، ومستقر نهضة وكيف وضعوا مسمّيات عديدة لألفاظ كثيرة في موضوع واحد كالبئر أو النبات أو الحيوان ! وسنتناول بعد هذا التمهيد الآيات القرآنية التي سجلت ظواهر الحضارة العربية في عصورها الأولى .

الحضارة العربية في ظلال الآيات القرآنية :

من سورة الأعراف آية ٧٤ :

﴿ واذكُروا إذْ جعلكم خُلفاء من بعد عاد ، وَبَوّأكُم في الأرض تتّخِذون من سُهولها قُصوراً ، وتَنْحِتُون الجبال بُيوتاً ، فاذكروا آلاء الله ولا تَعْثَوْا في الأرض مُفْسِدين ﴾ .

وهذه الآية نزلت في قوم ثمود ، وهم قبيلة من العرب كانت مساكنهم الحِجْر بين

(١) انظر حديث أبي عبيدة ، وقول ابن الأعرابي في اللسان مادة : « نوأ » .
(٢) انظر مقدمة كتاب البئر لابن الأعرابي/٥ .
(٣) المرجع نفسه والصفحة .
(٤) المرجع نفسه ص/٦ .

الحجاز والشام إلى وادي القرى ، وسميت باسم أبيهم الأكبر ثمود بن عامر بن إرم بن سام بن نوح .

ويذكر الألوسيّ : « أن عاداً لما هلكوا عمرت ثمود بعدها ، واستخلفوا في الأرض ، وعَمَروا حتى جعل أحدهم يبني المسكن من المدر فينهدم والرجل حيّ ، فلما رأوا ذلك اتخذوا من الجبال بيوتاً ، وكانوا في سعة من معاشهم فعثوا في الأرض ، وعبدوا غير الله تعالى ، فبعث الله تعالى إليهم صالحاً ، وكانوا قوماً عرباً »[1] .

وتدل هذه الآية على أن الحضارة بلغت أوْجَها عند هذه القبيلة العربية فَبَنَوْا مساكنهم من المدر ، وتطَوَّرَوا فَنَحَتُوا مساكنهم في الجبال . وفن البناء ظاهرة حضارية ، لأن مساكنهم تؤلف مجتمعاً له خصائص المجتمعات الحديثة ، وله مقومات الحضارة التي تقوم على التكيّف مع متطلبات هذا المجتمع .

وفن النحت لا يقوم به إلا خبير دقيق ، وصانع ماهر ، وهذا لا يتوافق أبداً مع بدوي لا يعرف من الحياة إلا رعي الغنم أو الإبل .

والحضارة توحي لأصحابها بأنهم أهل اقتدار ، وقد تزيد هذه القدرة عن حدّها فتصير طغياناً وجبروتاً يشدهم إلى الفساد المدمّر ، ولهذا أرسل الله إليهم صالحاً ليعيد إليهم رشدهم وصوابهم ، ولكنهم لم يستجيبوا فصبّ عليهم ربك سَوْط عذابإن رَبّكلبالمرصاد .

وهذه ظاهرة نلاحظها في أيامنا هذه ظاهرة الحضارة التي تعطي صاحبها قوة الاقتدار فَيَطْغى ويدمّر .

وفي سورة الفجر آية ٦ ، ٧ ، ٨ :

﴿ ألم تر كيف فعل ربك بعاد ، إرم ذاتِ العِماد التي لم يُخْلقْ مثلُها في البلاد » .
وهذه الآية نزلت في قوم عاد الذين جعلوا لهم مدينة مشهورة وهي مدينة (إرم) على قول أنها مدينة أو أن إرم جدهم الأعلى وأضيفت المساكن ذات العماد إليه[2] ، وهي مساكن بالنص القرآني لم يخلق مثلها في البلاد ، وهذا مما لا ريب فيه يدلّ دلالة واضحة على أن قوم عاد كانوا ذوي حضارة ولا يستطيع البدويّ الذي جعل الأرض فراشاً ،

---

(١) انظر تفسير الألوسي ١٦٦/٨ .
(٢) انظر تفسير الألوسي ١٢٢/٣٠ .

والسماء غطاء أن يقوم بمثل هذا العمل الضخم ، وهو بناء مدينة ذات عُمُد لا نظير لها في بنائها وضخامته ، وجماله .

ولعل زهير بن أبي سُلْمى وهو شاعر جاهليّ أحس بهذا المجد العربي في ضخامة البناء ، وروعة المعمار ، وإقامة العمد ، فقال :

وآخرين ترى الماذيّ عُدّتهم مِنْ نَسْجِ داود أو ما أوْرثتْ إرم[1]

فكأنّ « إرم » في بيت زهير تعني القوة والمجد حينما أراد أن يمدح الآخرين بأنهم يملكون عدة السلاح الصارم الذي نسج بمهارة داود وحذقه أو كأنه وَرِثَ من أهل إرم الذين يضرب بهم المثل في القوة والبطش .

وفي الآية السادسة من سورة الأنعام تذكير للعرب في إبّان رسالة محمد عليه السلام بأن يتّعظوا ويعتبروا بما حدث لأجدادهم حينما تجنبوا الحق ، وانحرفوا عن الصواب .

تَسَجّل هذه الآية ظاهرة الحضارة التي كان يعيش في ظلها أجدادهم في رزق دائم ، وخير شامل ، ونعيم مقيم ، وقصور شاهقة ، وأنهار تحتها جارية .

يقول الله تعالى مذكّراً هؤلاء العرب :

﴿ ألم يَرَوْا كم أهلَكْنا من قبلهم من قَرْنٍ مكّنّاهم في الأرض ما لم نُمَكّنْ لكم ، وأرسلنا السّماء عليهم مِدْراراً ، وجعَلْنا الأنهارَ تَجْري مِنْ تَحْتِهِم فأهلكناهم بِذُنوبهم وأنْشأنا من بعدهم قَرْناً آخرين ﴾ .

هل هناك أوضح من هذه النصوص في حضارة العرب قبل الإسلام . وهناك نصوص من التوراة تنير الطريق نحو هذه الحضارة أيضاً .

نصوص من التوراة :

ذكرت فيما سبق أن الجزيرة العربيّة كانت موطن الكثير من القبائل العربيـة ، كالأكاديّن والأراميين ، والكنعانيين قبل أن تهاجر هذه القبائل من الجزيرة ، لأنه فيما

(1) انظر تفسير الآلوسي ٣٠ ، والماذي : السلاح ، وانظر أيضاً شرح ديوان زهير بن أبي سلمى/٨٢ .

بعد هاجر الأكّاديون في الألف الرابع قبل الميلاد إلى ما بين النهرين .

وفي الألف الثالث قبل الميلاد هاجر الكنعانيون ، واتجهوا إلى الشمال الغربي من شبه الجزيرة .

وفي الألف الثاني قبل الميلاد هاجرت قبائل إلى شمال الجزيرة وهم الآراميون .

وقبل الهجرة كانت الجزيرة العربية كما أسلفنا سابقاً ذات حضارة تتطلع إليها الشعوب الأخرى .

ومن هذه الشعوب الشعب العبري .

أما النصوص التي وردت في التوراة للإشارة إلى هذه الحضارة فهي ما يأتي :

في سفر الخروج الفقرة ٧ ، ٨ من الفصل الثالث .

« فقال الرّب إني قد نظرت . إلى مذلة شعبي ... وسمعت صراخهم من قبل مُسَخّريهم ، وعلمت بِكَرْبهم » (الفقرة السابعة) .

« فنزلت لأنقذهم من أيدي المصريين ، وأخرجهم من تلك الأرض إلى أرض طيبة واسعة أرض تدرّ لَبَناً وعسلاً إلى موضع الكنعانيين والحيثيين » (الفقرة الثامنة) .

وفي الفصل الثالث والثلاثين : (الفقرة الأولى)

« وقال الرب لموسى : هَلُم فاصْعَدْ من ها هنا أنت والشعب الذين أخرجتهم من أرض مصر إلى الأرض التي اقسمت لإبراهيم وإسحاق ويعقوب » .

وفي (الفقرة الرابعة) من الفصل نفسه : إلى أرض تدر لبناً وعسلاً .

بعد تضافر هذه النصوص على حضارة العرب القديمة قبل الإسلام نتوجه إلى المعاجم اللغوية لتدلي بدلوها في هذه القضية .

حضارة العرب من خلال المعاني اللغوية لهذه الكلمة :

تدل كلمة « عرب » في المعاجم اللغوية على معان عديدة ، اقتصر فقط هنا على بعض المعاني التي تتعلق بعناصر الحضارة :

في « تاج العروس » وردت كلمة (عرب) بمعنى الماء الكثير ، وقال الزبيدي : والعَرَبُ : الماء الكثير الصّافي ، يقال : ماء عَرَب كثير ، ونهر عَرَبٌ : غَمْر ، وبئر عَرَبةٌ : كثيرة الماء .

الإعراب والتّعريب معناهما واحد : وهو الإبانة .

والإبانة تعني الوضوح والصّفاء ، والوضوح والصفاء من صفات الماء .

وفي الحديث : (والثَّيِّبُ تُعْرِبُ عن نفسها) أي تبيّن وتوضّح ، والتّعريب أيضاً كما في تاج العروس : الإكثار من شرب العَرَب وهو الكثير من الماء الصافي .

وأعرب : سقى القوم : إذا كان مرة غباً ومرة خمساً ثم قام على وجه واحد .

فهذه بعض المعاني التي احتفظت بها المعاجم لكلمة عرب ، في مجال علاقتها بالماء والصفاء والبيان والوضوح وهي من مستلزمات الحضارة والتّقدم .

وقبل أن نتناول المعاني التي احتملتها كلمة عرب غير المعاني التي لها علاقة بالماء والبيان والصفاء من أجل إثبات أن هناك حضارة عربية قبل الإسلام أحب أن أبين أن العبرانيين كانوا يتعامون عن دلالتها الحضارية ليثبتوا أنّ لها معنى واحداً ، وهو الجفاف والبادية والصحراء ، والأرض الفقيرة . ولا شك أن هذا متناقض مع النصوص القديمة في التوراة والتي أشرنا إليها سابقاً والتي تصف مساكن الكنعانيين مبيّنة أنهم يسكنون في أرض جديدة ذات أمطار وعيون وأنها تفيض لبناً وعسلاً . وقد اتفقت نظرية « كيتاني » العلمية مع المعاجم اللغوية العربية حينما أعطت لكلمة عَرَب معنى الماء والأمطار ، يقول الأستاذ معروف الدواليبي في بحثه عن العرب والحضارة الإنسانية : إنّ « كيتاني » قد تصور « بلاد العرب في الدورة الجليدية الأخيرة جنّةً بقيت محافظة على بهجتها ونضارتها مدّة طويلة ، وكانت سبباً في رسم تلك الصورة البديعة في مخيلة كُتّاب التوراة عن « جنة عدن » وأن « جنة عدن » في داخل بلاد العرب ، والتي يقول عنها في الجملة : إنها بلاد كثيرة الأمطار ، وكثيرة الأنهار ، وكثيرة الأشجار[1] .

على أن اللغويين العرب تناولوا هذه الكلمة مسلّطين عليها أضواء التاريخ ، معتدين

---

(١) انظر تاريخ العرب لجواد علي ٥٦/٧ ، وبحث العرب والحضارة الإنسانية للأستاذ معروف الدواليبي ، مجلة لسان العرب : المجلد السابع ، الجزء الأول/٧٥ .

ما دار حولها من آراء من أجل الكشف عن ميلادها كيف جاءت ؟ وكيف تطوّرت ؟ وما العلاقات التي تربط بين الصيغ التي اشتقت من هذه الكلمة ؟

كلمة عرب في ضوء المعاجم اللغوية :

١ - الجمهرة لابن دريد :

ابن دريد أبو بكر محمد بن الحسن الأدزي البصريّ المتوفى سنة ٣٢١هـ عمدة اللغويين ، وقدوة المتأدبين تناول مادة : « عرب » في جمهرته فذكر أن : « العرب ضد العجم ، وكذلك العُرْب والعُجْم » .

وبيّن أن العرب العاربة سبع قبائل : عاد وثمود ، وعميق ، وطسم ، وجديس ، وأميم ، وجاسم ، وقد انقرضوا كلهم إلا بقايا متفرّقين في القبائل .

والعَرَبة: النّهر الشّديد الجَرْي . وإعراب الكلام : إيضاح فصيحه[1] وفي الجمهرة أيضاً : العربيّة : اللّغة فتسمى « حمير اللغة العربية » فيقولون هذه عربيّتنا أي لغتنا »[2] .

٢ - لسان العرب لجمال الدين محمد بن مكرّم الأنصاري المتوفى سنة ٧١١هـ :

في اللسان : مادة : عرب : العُرْبُ والعَرَب : جيلٌ من الناس معروف خِلاف العَجَم .

والعرب العاربة : هم الخُلّص منهم ، وأخذ من لفظه فأكّد به كقولك : لَيْلٌ لائلٌ . والعربيّ إلى العَرَب وإن لم يكن بَدَوِيّاً . وعربيّ بيّن العروبة والعُرُوبيّة وحكى الأزهري : رجل عربيّ إذا كان نسبه في العرب ثابتاً وإن لم يكن فصيحاً ، وهما من المصادر التي لا أفعال لها .

وتفرق المعاجم بين العربيّ والأعرابيّ . فمن نزل بلاد الرّيف واستوطن المُدن والقُرى مِمّن ينتمي إلى العرب ، فهم عرب وإن لم يكونوا فُصَحاء .

والأعرابيّ : هو البدويّ صاحب نجعة وارتياد للكلأ ، وتتبّع لمساقط الغيث سواء كان من العرب أو من مواليهم .

---

(١) انظر الجمهرة ٢٦٦/١ .

(٢) المرجع نفسه ٢٦٧/١ .

والأعرابيّ إذا قيل له : يا عربيّ فرح بذلك وهشّ له ، والعربيّ إذا قيل له : يا أعرابيّ غَضِب له .

التعـــريب :

ومن الصيغ المتعلّقة بكلمة عرب : التّعريب ، والتعريب كما يقول اللّسان : مادة « عرب » : لا يجوز أن يقال للمهاجرين والأنصار أعراب ، إنما هم عرب ، لأنهم استوطنوا القُرى العربية وسكنوا المدن سواء منهم الناشيء بالبدو ، ثم استوطن القرى والناشيء بمكة ثم هاجر إلى المدينة .

فإن لحقت طائفة منهم بأهل البدو بعد هجرتهم ، واقتنوا نَعَماً ورَعَوْا مساقط الغيث بعدما كانوا حاضرة أو مهاجرة قيل : قد تعرّبوا ، أي صاروا أعراباً بعدما كانوا عَرَباً .

ويتّفق اللسان مع الجمهرة في تسمية اللغة العربيّة بالعربيّة ، يقول اللسان : والعربيّة هي هذه اللغة .

الآراء في كلمة العرب من حيث التّسمية :

لم تسكت المعاجم اللغوية عن البحث في هذه الكلمة ، وسبب إطلاقها على هذا الجيل من الناس الذي يتكلّم العربية .

قال بعض اللغويين المؤرخين : سبب التسمية أن « يعرب » بن قحطان وهو أبو اليمن كلهم أول من أنطق الله لسانه بلغة العرب ومن يَعْرُب جاءت التسمية بـ « عرب » .

وقيل إن أولاد إسماعيل نشئوا (بعربة) ، وهي من تهامة فنسبوا إلى بلدهم .

وفي رأي الأزهريّ أنهم سموا عَرباً باسم بلدهم : (القَرَيات) .

وقيل سمّوا كذلك لأنهم انتموا إلى بلدهم : « عربة » وفي تاج العروس ٣٤٤/١٦ : « وعربة : قرية في أول وادي نخلة من جهة مكة ، وأخرى في بلاد فلسطين ، كذا في المراصد » .

---

(١) انظر اللسان : مادة : عرب .

ويدلّل الزبيدي على صحة هذه التسمية بقوله كما في تاج العروس :

« وأقامت قريش بعربة فتنخّت بها ، وانتشر سائر العرب في جزيرتها ، فنسبت العرب كلهم إليها ، لأن أباهم إسماعيل عليه السلام بها نشأ ، وربَل أولاده فيها فكثروا ، فلمّا لم تحتملهم البلاد انتشروا فأقامت قريش بها » .

وروى عن أبي بكر الصديق رضي الله عنه ، قال : قريش هم أوسط العرب في العرب داراً ، وأحسنه جواراً ، وأعربه ألسنةً » .

مناقشة رأي الأزهري :

ورأي الأزهري على وجاهته وجهت إليه اعتراضات وانتقادات من هذه الانتقادات ما يأتي :

١ – المعروف في أسماء الأرضين أنها تنتقل من أسماء ساكنيها أو بانيها أو من صفة فيها أو غير ذلك .

وأمّا تسمية الناس بالأرض ، ونقل اسمها إلى من سكنها أو نزلها دون نسبة فغير معروف .

٢ – قولهم سميت العرب باسمها لنزولهم بها صريح بأنها كانت مسّماة بذلك قبل وجود العرب وحلولهم الحجاز ... والمعروف في أراضي العرب أنهم هم الذين سمّوها ولقبوا بلدانها ومياهها ، وقراها وأمصارها وباديتها وحاضرتها بسبب من الأسماء كما هو الأكثر وقد يرتجلون الأسماء ، ولا ينظرون لسبب .

٣ – ما ذكر يقتضي أن العرب إنما سميت بذلك بعد نزولها في هذه القرية ، والمعروف تسميتهم بذلك في الكتب السّالفة كالتوراة والإنجيل وغيرهما ، فكيف يقال : إنهم سمّوا بعد نزولهم هذه القرية ؟

٤ – المعروف في المنقول أن يبقى على نقله على التسمية ، وإذا غُيّر إنما يُغير تغيُّراً جزئياً للتمييز بين المنقول والمنقول عنه في الجملة ، والمنقول أوسع دائرة من المنقول عنه من جهات ظاهرة لكون أصل المنقول عنه « عربة » بالهاء ، ولا يقال في المنقول ، ولكونهم تصرفوا فيه بلغات لا تعرف ولا تسمع من المنقول عنه ، فقالوا : عرب محركة وعُرْب بضمتين ، وأعراب وأعرابيّ وغير ذلك .

٥ – والعرب أنواع وأجناس وشعوب وقبائل متفرّقون في الأرض لا يكاد يأتي عليهم الحصر ، ولا يتصوّر سكناهم كلهم في هذه القرية أو حلولهم فيها ، فكان الأولى أن يقتصر بالتسمية على من سكنها دون غيره .

الإجابة عن هذه الانتقادات :

إن إطلاق العرب على الجيل المعروف لا إشكال أنه قديم كغيره من أسماء باقي أجناس الناس وأنواعهم وهو اسم شامل لجميع القبائل والشعوب . ثم إنهم لما تفرقوا في الأرضين وتنوعت ألقاب وأسماء خاصّة باختلاف ما عرضت من الآباء والأمّهات والحالات التي اختصّت بها كقريش مثلاً ، وثقيف ، وربيعة ، ومُضر ، وكنانة ، ونزار ، وخزاعة ، وقضاعة ... الخ ، فأوجب ذلك تمييز كل قبيلة باسمها الخاصّ ، وتنوسي الاسم الذي هو العرب ، ولم يبق له تداول بينهم ولا تعارف واستغنت كل قبيلة باسمها الخاصّ مع تفرّق في القبائل ، وتباعد الشعوب في الأرضين .

ثم لما نزلت العرب بهذه القرية في قول أو قريش بالخصوص في قول راجعوا الاسم القديم وتذكّروه ، وتسمّوا به رجوعاً إلى الأصل ، ويدلّ على أنه رجوع للأصل وتذكّر بعد النسيان أنهم جرّدوه من الهاء الموجودة في اسم القرية ، وذكّروه على أصله الموضوع القديم[1] .

ولو نظرنا إلى الرسالات السماوية لراعنا أن الجزيرة العربية هي مهد الرّسالات ، والرسالات حضارة وأية حضارة ؟ ففي لسان العرب مادة : « عرب » أنه روى عن النبي ﷺ أنه قال : خمسة أنبياء من العرب ، وهم محمد ، وإسماعيل ، وشعيب ، وصالح ، وهود صلوات الله عليهم » .

وهؤلاء الأنبياء كلهم كانوا يسكنون بلاد العرب فكان شعيب وقومه بأرض قريش ، وكان صالح وقومه بأرض ثمود ، ينزلون بناحية الحجر .

وكان هود وقومه عاد ينزلون الأحقاف من رمال اليمن ، وكانوا أهل عَمَد .

---

(١) انظر هذا الرأي والاعتراضات التي وجهت إليه ، ودفع هذه الاعتراضات وردّها في تاج العروس ٢٤٤/٣ – ٢٤٨ .

وكان إسماعيل بن إبراهيم ، والنبي المصطفى ﷺ من سكّان الحَرَم[1] .

وبعد ، فلعلي بعد هذه الجولة في الأصل التاريخي واللغويّ لكلمة (عرب) أكون قد وفيت حقها من البحث .

(١) انظر لسان العرب مادة : عرب ٧٦/٢، ٧٧ .

نظرية جديدة

في دلالة الكلمة القرآنية

أ.د. عبدالصبور شاهين
كلية دار العلوم - جامعة القاهرة

يقول الحق سبحانه : ﴿ ولقد جئناهم بكتـاب فصلنـاه على علم ، هـدى ورحمـة لقوم يؤمنون ﴾ «الأعراف : ٥٢» .

لقـد اختلف القول في وجوه إعجـاز القرآن ، بين موسع ومضيق ، ومطلـق ومقيـد ، ومهما اختلفت الأقوال واستجدت الآراء فـإن هنـاك إجمـاعـاً على أن الإعجـاز البيـاني هو أساس كل إعجاز قرآني .

ففي بيان القرآن تستكن كل وجوه إعجـازه ، مـا بين علمي وتشريعي ، وإعلامي ، وعلى أساس ما ندرك من تراكيبه ومفرداته يكون تصورنـا لآيـات الله في مضونهـا الـذي نبحث عنه .

إن الآيـة الكـريمة السابقة تقرر أن الله سبحانه جاء عباده بكتـاب فصلـه على علم ، وقد يكون مما تحمله عبارة (فصّلناه على علم) : فرقناه عالمين بمواقع بعضـه من بعض ، أو بيّنـاه على علم بمحتواه ومضونـه ، والمعنى الثـاني أرجـح من نظرنـا ، لأن الآيـة التـاليـة ﴿ هل ينظرون إلا تأويله ﴾ تشير إلى تطلع القوم إلى تأويل ما جاء في هذا الكتـاب ، والتأويل بيان لمضون النص ، كما أنه كشف عن عاقبة الإعراض عنه .

ولا ريب أن ما ينطوي عليه القرآن من دلالات تراكيبه وعباراته ، وجمله وآياتـه ، هو في الحقيقة تابع من دلالة كلماته ومفرداته ، وقد أشبع المفسـرون ، قدامى ومحـدثون - تراكيب القرآن وصوره بحثاً وتحليلاً ، ودرسوا تشبيهاته واستعاراته وكناياته ومجازاتـه ، كما درسوا الصور الجزئية ، والصور الكلية ، والمشاهد التصويرية التي تستحضر أهوال القيامـة ، قصداً إلى بيان إعجاز القرآن .

أما دلالات المفردات فقد تكفلت بها معاجم اللغة في ضوء الحقيقة والمجاز .

فمن الحقيقة دلالة المفردات في قوله تعالى : ﴿ ومـا محمـد إلا رسول قـد خلت من

قبله الرسل ﴾ ، وقوله تعالى : ﴿ يا أيها الذين آمنوا اركعوا واسجدوا ﴾ .

ومن المجاز دلالة لفظة (الغائط) على الحدث الأصغر في قوله تعالى : ﴿ أو جاء أحد منكم من الغائط﴾ ومعناه الحقيقي: الستر، ودلالة لفظة (خمرا) على العنب في قوله تعالى : ﴿ إني أراني أعصر خمرا ﴾ – ومعناه الحقيقي المتخمر المسكر بما فيه من غول ، ودلالة لفظة (لامستم) على الجماع ، في قوله : ﴿ أو لامستم النساء ﴾ والمعنى الحقيقي هو المس باليد .

وقد تكفلت ببيان هذه الدلالات كتب الأصول إلى جانب ما نصت عليه معاجم اللغة .

ولو أن القرآن الكريم دار في دلالاته بين هذين البعدين : الحقيقة والمجاز – لما كان هنالك مشكلة في فهمه ، ولاستطاعت مجموعةالتفاسير التي أنجزت ، أن تفي ببيان معانيه ، دون أن يشعر كل جيل أنه بحاجة إلى تفسير جديد يوائم حاجاته إلى فهم القرآن في ضوء المتغيرات العصرية .

لقد لوحظ – بحق – أن لكل جيل حاجته الملحة إلى فهم متجدد للقرآن ، فهل نستطيع أن نتخيل أن الإجابة عن هذه الحاجة يمكن أن تتحقق بمعرفة المعنى الحقيقي للفظ ، والمعنى المجازي ، وهما وجهان لعملة واحدة ؟!

إن تفسير النصوص الأدبية يتم عبر الأجيال بطريقة واحدة ، عن طريق دراسة دلالات الألفاظ ، ومتابعة المعنى التركيبي ، الذي يتألف من معاني المفردات في سياقاتها ، وتعتبر المعاجم القديمة مصادر لمعرفة المعاني القديمة وليس من المنطق أن يفسر بيت قديم من الشعر بحمل ألفاظه على معان محدثة ، والعكس أيضاً صحيح .

أما شأن القرآن فعجيب ، إذ هو يخرج تماماً عن حدود هذه القاعدة ، بحيث تتسع ألفاظه للمعاني الحدثة في حالات كثيرة ، ولا سيما (الألفاظ المفاتيح) ، التي تتصل بمعاني الصفات الإلهية ، والغيب ، والعلم الإلهي ، والموجودات الكونية التي أثبت القرآن وجودها ، بل وكثير من الألفاظ الأخرى .

ومن أمثلة ذلك كل صفات الله الرحمن الرحيم الملك القدوس السلام ، إلى آخر صفاته الحسنى ، ومن أمثلته أيضاً ألفاظ الملك ، والجن ، والسماء ، والعرش والكرسي واللوح والقلم ،

ومن أمثلتـه كـذلـك ألفـاظ الجنـة والنـار ، والحسـاب ، والكتـاب ، والصراط ، والبعث والقيامة ... الخ . فكل هذه الألفاظ العربيـة ذات مـدلول لغوي محـدد ، ولكن مـدلولهـا القرآني غير محدد ، أي : إننا نعرف مبتداها ، ولكننا لا نعرف منتهاها .

ولكي ندرك هذه الحقيقة ينبغي أن نتذكر أن هـذه اللغـة نشـأت في وسـط بـدوي ، كان أبناؤه يتفاهمون بها تفاهماً دقيقـاً ، يعرفون دلالات الألفـاظ ، وإيحـاءات التراكيب ، ولم يؤثر عن أحد منهم أنـه وجـد صعوبـة في الاتصـال بـالآخرين عن طريق استخـدامـه للعربية .

فلما جاء القرآن واجه العرب بـما عه وضعاً جديـداً مـذهلاً ، نشـأ فيها قيل عن النمط التأليفي الذي صيغت به آيـاتـه ، فليس هو نمط الشعر ، ولا نمط النثر ، ولا نمـط سجع الكهان ، وهذا ولا شك صحيح ، فيما أثر عن فحول الجـاهليـة ، ولكنـه ليس كل شيء في تقديرنـا ، ذلـك أن تراكيب القرآن التي بهرت أهل البيـان من معـاصري النبي ﷺ ، مـا زالت هي هي ، لم تتغير ، ولم يطرأ أدنى تغير على مـا وصفت بـه من الأحكام من حيث هي قمة البلاغة والفصاحة ، ومن حيث هي قمة الإبداع والاعجاز التصـويري ، ولا جديد مع ذلك في وصف هذه التراكيب يمكن أن يضاف إلى ما ذكره قدامى البلاغيين .

وإنما ينبع الجديد من ملاحظة ظاهرة التغير الـدلالي التي سجلتهـا مجموعـة كبيرة من الألفاظ القرآنية ، حتى إن اللفظ يبدأ في لسان أهل الجاهلية محدود الدلالة ، فإذا متراحب لا يطيـق العقل أن يدركه ، أو يحدد دلالته في لغة القرآن .

ولنأخذ كمثال لفظـة (القلم) ، وقـد كانت لأهل الجـاهليـة أقلام ، يستخـدمونهـا في صناعة الكتابة ، ويتخذونها من أعواد النبات ، لا يتعدى لفـظ القلم هـذا المـدلول المـادي الضئيل . ومع ذلك نجد أن القرآن في الآيـات الأولى يـذكر (القلم) مرتين ، مرة في سورة العلق : ﴿ الذي علم بـالقلم ﴾ ، ومرة بعـدهـا مبـاشرة في سورة القلم : ﴿ ن ، والقلم ومـا يسطرون ﴾ ، والمقصود بـالكلمـة في الآيـة الثـانيـة هـو المعنى الأصلي الحقيقي ، نظراً إلى ارتباطه بما يستخـدم فيـه على أيـديهم (ومـا يسطرون) ، ولكن المقصود في الآيـة الأولى متصل بعلم الله الـذي يفيضـه على الإنسـان ، فـالقلم هنـا هو ذلـك الوجود المخلـوق الـذي يسجل كل شيء ، والذي علم الله به الإنسـان ما لم يعلم . وبين المعنى الأصلي والمعنى القرآني

مسافة تنتهي إلى المجهول ، فهو بلا شك البعد الإلهي في الدلالة ، وهو بعد لا نهائي يشبه شكل المخروط ، الذي يبدأ بنقطة ، وينتهي إلى علم الله اللامحدود ، وهكذا قفزت العربية قفزة لم تعرفها لغة أخرى .

والدلالة الثانية هنا ليست مجازية ، بل دلالة حقيقية ، ولكنها اتسعت وتراحبت بصورة لم يكن يطيقها خيال المجاز ، ولفظة (القلم) يمكن أن يراد بها المعنيان في نفس الوقت ، وهذا هو الفرق الدقيق بين اتساع الدلالة الحقيقية ، وبين تنوعها من حقيقة إلى مجاز ، إذ لا يمكن أن يقصد المجاز والحقيقة معاً .

وعلى هذا القياس يمكن النظر في ألفاظ القرآن التي ذكرنا طوائفها ، فالألفاظ الدالة على صفات الله ذات دلالة لا نهائية إذا جاءت في سياق قرآني ، وهي ذات دلالة محدودة إذا وصف بها الإنسان ، فالله عالم غيب السموات والأرض ، بلا حدود لهذا العلم ، وبلا تحديد لماهيته وللفظ دلالته على ذلك المدى ، والإنسان قد يكون (عالماً) في حدود التخصص ، والذكاء ، والموهبة ، والادعاء أيضاً ، ومن هذا الباب جاء في القرآن : ﴿ إن الله عالم غيب السموات والأرض ﴾ ، وجاء أيضاً : ﴿ إنما يخشى الله من عباده العلماء ﴾ .

ومثال آخر على تراحب المعنى القرآني كلمة (السماء) ، وجمعها : السموات ، ولقد جاءت هذه الكلمة دائماً مقرونة بذكر الأرض في سياق يوحي بأنها طرفا المعادلة الكونية ، وهذا صحيح من الناحية الإنسانية ، لأن حياة الإنسان تتصل بالأرض باعتبارها مسقط رأسه ، وبالسماء باعتبارها الطرف الآخر المقابل لمسقط الرأس ، والمغاير له ، رغم التفاوت بينهما .

ويعرف المعجم العربي اللفظتين تعريفاً إجمالياً فيقول : كل ما علاك فهو سماء ، وكل ما وطئته قدماك فهو أرض . وبذلك نفهم أن سماء البيت سقفه ، والسحاب سماء ، كما هو تعبير القرآن : ﴿ أنزل من السماء ماء ﴾ يريد السحاب ، والسماء هي القبة الزرقاء التي تعلونا ، وقد فهم المفسرون من قوله تعالى : ﴿ وجعلنا السماء سقفاً محفوظاً ﴾ ما يتصل بالسقف العالي المحفوظ من أن يقع ويسقط على الأرض بدليل قوله تعالى : ﴿ ويمسك السماء أن تقع على الأرض إلا بإذنه ﴾ ، وقيل : محفوظاً فلا يحتاج إلى عماد ، وقال مجاهد : مرفوعاً . [القرطبي ٢٨٥/١١] .

ولا شك أن اللغة لا تمانع أن يكون معنى السماء بهذا التنوع ، الذي عرفه الذوق اللغوي العربي ، غير أن المعنى القرآني يتراحب ليشمل الكون كله في قوله تعالى :

﴿ والسماء بنيناها بأيد وإنا لموسعون ﴾ فالسماء هنا تعني الكون كله ، ذلك الذي ينته قدرة الله ، وهي مستمرة في توسيع أرجائه ، على النحو الذي وصفته نظريات علم الفلك الحديث، حين قررت أن امتداد الكون مستمر بسرعة أكبر من سرعة الضوء ، في جميع الاتجاهات ، تماماً كما يتسع البالون عند النفخ فيه .

وبذلك أصبح لفظ (السماء) يعني الفضاء الكوني المحيط بنا ، أو بالأحرى المحيط بكرتنا الأرضية ، فالأرض كروية ، والكون كروي أيضاً ، وكل الأجرام السماوية تتخذ هذا الشكل المستدير بحكم دورانها في جو السماء ، أو في الفضاء السماوي .

ولهذا نفهم قوله تعالى في وصف الجنة : ﴿ عرضها كعرض السماء والأرض ﴾ بأن اقتصار القرآن على ذكر (العرض) هو دليل على هذه الكروية الكونية ، إذ لا طول للكرة ، وإنما هو بعد قطري عبر عنه القرآن بالعرض ، في هذه الإشارة المعجزة ، التي طالما غفل المتحدثون في النص الكريم عنها ، فتساءلوا من باب تعظيم القدرة الإلهية : هذا العرض ، فما بال الطول ؟! .. وما كان القرآن بالذي يغفل هذه الإشارة لو كان لها موضع .

وهكذا يتغير مفهوم (السماء) ليشمل الكون كله بأبعاده القريبة ، على مسافة عشرين ملياراً من السنين الضوئية ، وما وراء هذه الأبعاد مما لا يعلمه إلا الله ، فكل ذلك امتداد لانهائي في مدلول الكلمة ، أضافه القرآن إلى رصيد اللغة وبيانها ، وما زال احتمال تغير المعنى قائماً ، بل هو الأمر المؤكد .

وما دمنا تعرضنا لأبعاد الكون فلا بد لنا من وقفة أمام معالجة القرآن لهذا الجانب من تصور العظمة الإلهية .

إن الطريقة التي تحدث بها القرآن عن خلق الكون تجاوزت في حساباتها السرعة الضوئية التي يقيس بها الإنسان الأبعاد والآماد ، وهذا الأسلوب هو الذي حير العقول ، ووقفها أمام دلالات جديدة حمَّلتْها ألفاظ اللغة ، ففي القرآن كلمة من حرفين ، تعبر عن أقصى مدى يبلغه التعبير عن تصور السرعة ، هذه الكلمة هي (كن) ، وهي تعبير عن مقياس السرعة الإلهية ، التي تعتبر السرعة الضوئية بالقياس إليها سرعة سلحفاة ، أو أدنى من ذلك .

وإذا كان الإنسان قد اعتبر سرعة الضوء ، وهي ١٨٦,٠٠٠ ميل في الثانية – هي أعلى سرعة بلغها تصوره ، وقاس بها أبعاد الكون ، فإن ما يبعد عنا بمدى عشرين مليـاراً من السنين الضوئية مثلاً لم يكن إلا ثمرة (كن) ، أو بـالأحرى – لم نكن نحن وهـذه الموجودات بأبعادها السحيقة التي ندركها الآن إدراكاً رياضياً – إلا إنجازاً لتلك السرعة الكُنّية[1] ، فبين الكاف والنون تم إبداعات القدرة الإلهية ، بمقياس كوني يلغي الزمن ، فلا يجعله شرطاً للإبداع الخالق ، وإن جعله الإرادة المبدعة بعداً رابعاً للوجود ، وشرطاً لاستمراره ، فالزمن مخلوق كما أن المادة مخلوقة .

وبين مدلول السرعة الكنية ، حيث لا زمن ، ومدلول السرعة السلحفائية – إن صح التعبير – تقع كل احتمالات قياس السرعة على اختلاف تصوراتها ، من جاذبية ، إلى صوتية ، إلى ضوئية ، إلى إدراكية عقلية .

وعلى هذا لا يكون ما نقوله عن السرعة الكنية متعارضاً مع ما جاء في القرآن من قوله تعالى : ﴿ إن ربكم الله الذي خلق السموات والأرض في ستة أيام ﴾ ، لأن هذه مشيئة الإرادة التي تملك الإنجاز في لازمن ، كما تملكه في نطاق الزمن ، وهي التي ربطت بين المادة والزمن .

وعلى أية حال ، إن استخدام الكلمات الدالة على الزمن كاليوم ، والساعة ، والدهر ، في القرآن مختلف في الدلالة عن استخدامها في اللغة العامة ، في الغالب ، وقد يصل أحياناً إلى درجة المتشابه ، فهذه الستة الأيام لا أحد يعرف حقيقتها ، أو مقياسها ، فقد كانت قبل الخلق ، حتى جاءت ظرفاً زمنياً لخلق السموات والأرض ، فهي إما أيام ذات مقياس مختلف ، وإما أن تكون من أيامنا ، والله أعلم أي ذلك كان ، لكننا نأخذ هذا الاختلاف على أنه اتساع دلالي يتراوح بين معنى اليوم في قوله تعالى : ﴿ لبثنا يوماً أو بعض يوم ﴾ ومعناه في قوله : ﴿ تعرج الملائكة والروح إليه في يوم كان مقداره خمسين ألف سنة ﴾ .

ولعل من الضروري أن نقدم أمثلة من مجال خلق الإنسان لنطبق عليها هذه النظرية العلمية ، فربما اهتدينا إلى شعاع من إعجاز القرآن في هذا المجال .

---

(١) لما كان النسب هنا إلى ثنائي البنية وجب تشديد أو تضعيف الحرف الثاني لتصبح الكلمة ثلاثية ، ويصح النسب إليها . وللعلم فهذه الكلمة هي من إبداع هذا المقال .

وأول ما يخطر لنا كلمة (تراب) الواردة في قوله تعالى : ﴿ هو الذي خلقكم من تراب ﴾ .

والتراب إذا أضيف إليه (الماء) صار (طيناً) ، وقد عبر القرآن عن هذه الحالات الثلاث ، في قوله : ﴿ وهو الذي خلق من الماء بشراً ﴾ ، ﴿ وجعلنا من الماء كل شيء حي ﴾ ، ﴿ ولقد خلقنا الإنسان من سلالة من طين ﴾ .

والتراب هو مادة الأرض ، وقد اعتبر في نظر مؤلفي المعاجم معروفاً ، فلم يعرّفوه ، ولكن القرآن اهتم بالربط بينه وبين الإنسان ، منشأ ، ومصيراً ، فما حقيقة هذا المنشأ ؟

يقرر التحليل العلمي أن عناصر التراب تبلغ اثنين وعشرين عنصراً ، هي : الأكسجين ، والهيدروجين ، والكربون ، ومنها تتشكل المركبات العضوية من سكريات ودهنيات وبروتينات وفيتامينات وهرمونات .

كذلك نجد من مكوناته الكلور والكبريت ، والفوسفور ، والمغنيسيوم ، والكلسيوم ، والبوتاسيوم ، والصوديوم ، والحديد ، والنحاس ، واليود ، والمنجنيز ، والكوبالت ، والتوتيا ، والموليبيديوم ، والفلور ، والألمنيوم ، والسيليتيوم ، والكادميوم ، والكروم ، والبور .

هذه هي حقيقة التراب في ذاته ، ودلالته العلمية التي نذكرها عندما نريد تحديداً لماهيته ، ولكن التراب المذكور في القرآن على أنه مادة خلق الإنسان يزيد عن ذلك عنصراً إلهياً لا يدخل في اختصاص المعامل والمختبرات ، ولولا هذا العنصر الذي يعتبر أساس الإبداع ما تحول التراب إلى مادة حية . وبين أيدينا تراب الأرض ، وفي أيدينا وسائل العلم المتقدمة ، ومع ذلك لا يمكن أن تصل إلى شيء من سر هذا التراب المتخلق ، وبعبارة أخرى : إن للتراب القرآني مدلولاً أوسع من مدلول التراب الأرضي ، وللغة سلوك متميز حين تخص العناصر المختلفة بأسماء تعين اختلافها ، أما لغة القرآن فقد أبقت على الكلمة كما هي ، مع ما طرأ على معناها من اتساع .

وكذلك يختلف مدلول الماء العادي عن مدلول الماء الذي جعل الله منه كل شيء حي ، وكلاهما ماء ، وكذلك الطين ، والصلصال ، والحمأ المسنون ، كانت قبل القرآن تعني شيئاً عادياً أو ضئيلاً ، فصارت بالقرآن تعني الشيء الكثير اللامتناهي .

ولا ريب أن الإنسان قد ازداد علماً بمكونات النطفة ، والعلقة والمضغة ، ولكنه سوف يظل محجوباً عن كثير من أسرارها ، ولا سيما الجانب الإلهي في دلالاتها ، مع أنه يستخدم الكلمات الآن في التعبير عن مدركاته العلمية في هذه الكائنات ، كما استخدمها السلف في التعبير عن إدراكهم الإجمالي لها ، وكما سوف يستخدمها بصورة أوسع علماء المستقبل ، ولكن يبقى لها البعد الإلهي ، الذي يحكمه قول الله سبحانه : ﴿ وما أوتيتم من العلم إلا قليلاً ﴾ .

فإذا قيست دلالة هذه الكلمات كما كانت في لسان العرب قديماً ، بما صارت إليه في لغة القرآن أدركنا ما طرأ عليها من الاستعمال من رحابة واتساع ، وأدركنا أيضاً أن المدلول يزداد اتساعاً مع تقدم البحث العلمي .

ومثال آخر يمكن أن نقدمه ، هو وصف القرآن للمحيض بأنه (أذى) في قوله تعالى : ﴿ ويسألونك عن المحيض قل هو أذى ﴾ ، وقد كان السلف يدركون من هذه الكلمة معنى أن المرأة تتأذى منه ، وبرائحته ، ومن أجل هذا أمر الله عز وجل الرجال بقوله : ﴿ فاعتزلوا النساء في المحيض ﴾ ، وها نحن أولاء نشهد معاني جديدة لكلمة (أذى) ، وما تشير إليه البحوث يدل على أن القرآن قصد بها التعبير عن جملة من الأمراض الخطرة التي تصل إلى السرطان ، فقد اتسع بفضل البحوث العلمية المعاصرة مفهوم الأذى ، ولا نتصور أن معناه قد توقف عند هذا الحد ، بل إن استمرار البحوث سوف يوسع في دلالة اللفظ ، ويكشف عن أسرار الحكمة الإلهية أو بالأحرى عن بعض هذه الأسرار ، وتظل كلمة (الأذى) عنوان على دلالة مرنة قابلة للزيادة ، بقدر ما أراد الله سبحانه إيداعه في الكلمة من مضمون ، يتراحب حتى يضم كل الاجتهادات العلمية ، إلى نهاية الزمان .

ومن هذا القبيل كلمة (البر) التي حدد لها القرآن مدلولاً لا يمكن تحديده إلا في علم الله وحده : ﴿ ليس البر أن تولوا وجوهكم قبل المشرق والمغرب ، ولكن البر ... الخ ﴾ .

وكلمات : العلم والحكمة ، والعمل ، والتقوى ، والحب ، وحسبك بهذه الأخيرة في دلالتها على معنى لا نهائي في قوله تعالى : ﴿ والذين آمنوا أشد حباً لله ﴾ ، ولا سيما إذا لاحظنا تضامن التركيب كله في أداء هذه القيمة الدلالية غير المحدودة .

هذا هو الاعجاز القرآني الذي منح اللفظ العربي امتداداً في المدلول ، فأحدث ثورة لغوية لم تعرفها لغة من لغات البشر ، وهو إعجاز من جوانب عدة :

أولها : أنه قد حدث بتأثير كتاب على لغة ، وهو أمر لم يحدث في تاريخ الإنسان منذ عرف اللغة ، واستخدم اللسان ، فالعهد باللغات أن تتطور عبر القرون والأجيال ، أما في هذه الحال القرآنية فقد حدث التطور فجأة ، كما نعلم ، وإن استمر نزول القرآن ثلاثاً وعشرين سنة .

وثانيها : أن أساس التحدي في الإعجاز هو الكلمة ، بكل بنياتها ، فقد نجد في القرآن كلمة على حرف واحد ، أفادت من الاستعمال القرآني تعدداً في المعنى ، وسعة في الاستعمال ، وقد تكون على حرفين وثلاثة ، وأربعة ، وخمسة ، وهذا هو المقياس الكمي الذي وقفت عنده بنية الكلمة العربية المجردة .

ولعله من أجل هذا كان اقتصار فواتح السور – وهي لا تخرج من غرض التحدي أيضاً – على هذا المقياس الكمي ، ففيها حرف ، واثنان ، وثلاثة ، وأربعة ، وخمسة ، وهي أقصاها في مثل : كهيعص، وحم عسق ، فهذه الفواتح إنما جاءت هكذا لتحريك فضول العربي إلى تبين حقيقة ما يواجه من تحد في لغة القرآن ، فهي مقاييس لما عرفه من كلمات في لغته ، وهو يعجز عن أن يضمّنها شيئاً من معنى جديد ، على حين كان القرآن يطرق سمعه دائماً بهذا الجديد ، وهو أمر لا تطيقه قدرة بشر . ومن هنا كان الإعجاز .

وثالثها : قابلية اللفظ القرآني لتحمل المزيد من الدلالة ، وهو بذلك يمنح العربية مرونة في الأداء ، ومواكبة لتطور العلم ، وقدرة على استيعاب حقائقه في كل جيل ، وهو ما يتجلى في البحوث التي تصل إلى حقيقة علمية جديدة فتجد في القرآن مصداقيتها .

ولا شك أن ذلك كله يضفي على بيان القرآن التركيبي أثره العميق ، ويساعد على تطوير علم تفسير القرآن بشكل عام .

وأخيراً ، لقد وضح لنا ، بعد أن طبقنا هذه الفكرة على بعض المفردات القرآنية – أننا بصدد نظرية جديدة في دلالة الألفاظ القرآنية ، تدل على إعجاز القرآن ، بقدر ما دلت نظرية القدماء على الإعجاز البلاغي التركيبي ، بل إن هذا التصور الجديد أكثر خصوبة ، وأعظم إثراء للغة العربية في باب المفردات ، ولعل بحوث المستقبل تكشف في هذا الباب عن أسرار الإعجاز القرآني ، تلك التي دفع غموضها الوليد بن المغيرة ليقول حين

سمع القرآن : « لقد سمعت كلاماً ما هو من كلام الإنس ولا من كلام الجن » ، ولقد صدق الرجل في التعبير عن حيرته ، فإن هذا الجانب من الإعجاز القرآني لا ينتمي إلى مستوى مألوف في ألسنة البشر ، أو غيرهم ، ولكنه بكل إعجاز : ﴿ تنزيل من حكيم حميد ﴾ .

إحصاءات الكومبيوتر
لجذور اللغة العربية

أ.د أحمد مختار عمر
كلية دار العلوم – جامعة القاهرة

من الأعمال الخالدة التي قامت بها دولة الكويت ، وتفخر بها جامعتها الدراسة الإحصائية التي قام بها الأستاذ الدكتور علي حلمي موسى[1] أستاذ الفيزياء النظرية (سابقاً) بكلية العلوم - جامعة الكويت .

وهي دراسة إحصائية لجذور مفردات اللغة العربية وحروفها الداخلة في تركيب هذه الجذور . وقد ظهرت هذه الدراسة في أربعة أجزاء يتناول الجزء الأول منها الجذور الثلاثية في صحاح الجوهري ، والثاني الجذور غير الثلاثية فيه ، والثالث جذور معجم لسان العرب لابن منظور ، والرابع جذور تاج العروس للزبيدي .

وقد أجريت هذه الدراسات والإحصاءات عن طريق استخدام الأجهزة الحاسبة الالكترونية ، أو الكومبيوتر ، وكانت المرة الأولى التي تجري فيها مثل هذه الإحصاءات وبهذه الدقة المتناهية . وقد قدم لنا الكومبيوتر لأول مرة إحصاءات عن كلمات اللغة العربية لم تكن موجودة ، نظراً للجهد الكبير اللازم للحصول عليها بالطرق التقليدية .

ولنأخذ على سبيل المثال الجزء الثالث من هذه السلسلة ، وهو الخاص بإحصائيات جذور معجم لسان العرب :

يقول المؤلف في مقدمة دراسته : « أورد ابن منظور في معجمه جذوراً تختلف من حيث عدد حروفها ، فمنها الثنائية وهي قليلة جداً ، ومنها الثلاثية وتمثل الغالبية ، وتليها الرباعية ، ثم الخماسية ، ويندر وجود السداسية وما فوقها . والجذور الثنائية يقل

---

(١) اشترك معه في الجزء الرابع الدكتور عبد الصبور شاهين .

عددها عن العشرين ، أي أنها تمثل جزءاً من خمسائة جزء من جذور معجم لسان العرب . وقد استبعدت هذه الجذور من الإحصائيات لهذا السبب ، بالإضافة إلى أن تأثيرها يقل كثيراً في تتابع الحروف لاحتواء كل جذر على تتابع واحد . أما ما زاد على خمسة أحرف ، وهو يبلغ حوالي ست عشرة كلمة فهو - في أغلب الأحوال - من أصل غير عربي . كما أنه يمثل نسبة ضئيلة جداً من مجموع كلمات المعجم ، لذا فقد رأيت استبعاد ذلك من الإحصائيات .

« وعلى ذلك أصبحت الدراسة مقتصرة على الجذور الثلاثية والرباعية والخماسية الواردة في معجم لسان العرب ، وهي تمثل أكثر من ٩٩,٦٪ من جذور المعجم » .

وقد بدأت جداول الدراسة بجدول يبين تردد كل حرف من حروف الجذور الثلاثية في الموقع الأول والموقع الثاني والموقع الثالث ، ثم يعين مجموع مرات التردد والنسبة المئوية لهذا التردد .

فمثلاً تردد حرف الراء هو :

٣٤٢	في الموقع الأول
و ٤٢٣	في الموقع الثاني
و ٤٤٠	في الموقع الثالث

فيكون المجموع = ١٢٠٥ ونسبتها ٦,١٤٤٪ .

ويليه جدول ثان يبين الترتيب التنازلي لتردد الحروف في كل موقع على حدة .

وقد ظهر في هذا الجدول حرف النون في الموقع الأول في أعلى القائمة حيث تردد ٣٩٧ مرة ، يليه حرف الواو الذي تردد ٣٥٦ مرة ، ثم الراء الذي تردد ٣٤٢ مرة ... وهكذا .

وظهر حرف الواو في الموقع الثاني في أعلى القائمة ٤٧٣ مرة ، يليه الراء ٤٢٣ مرة ، يليه الياء ٢٨٥ مرة ... وهكذا .

وظهر حرف الألف (وليس الهمزة) في الموقع الثالث في أعلى القائمة ، حيث تردد ٥٢٦ مرة ، يليه الراء ٤٤٠ مرة ، يليه الميم ٤٢٩ مرة ... وهكذا .

أمّا الجدولان الثالث والرابع فيبينان على التوالي :

أ - توزيع الجذور الثلاثية بالنسبة للحرفين الأول والثالث .

ب - توزيع الجذور الثلاثية بالنسبة للحرفين الأول والثاني .

ومن الجدول الثالث مثلاً نعرف :

أن الثاء وردت كأول ، والهمزة كثالث ٤ مرات .
ووردت كأول ، والباء كثالث ٩ مرات .
ووردت كأول ، والتاء كثالث ٥ مرات .
ووردت كأول ، والثاء كثالث مرتين .
ووردت كأول ، والجيم كثالث ٨ مرات .

وأنها لم ترد كأول مع واحد من الأحرف التالية كثالث : الحاء - الذال - الزاي - السين - الصاد - الضاد - الظاء - الكاف - الواو - الياء .

ومن الجدول الرابع نعرف أن :

الثـــاء وقعت كأول والهمزة كثان ٨ مرات .
والباء كثان ١٠ مرات .
والتاء كثان ٥ مرات .

ولم ترد معها كثوان الأحرف التالية : الثاء - الذال - الزاي - السين - الشين - الصاد - الضاد - الظاء - الألف .

وقدم المؤلف للجذور الرباعية ثمانية جداول (من ٧-١٤) تتناول تردد الحروف والجذور وتتابع الحروف .

ومن الجدول السابع مثلاً نعرف أن حرف اللام يتردد كأول ٢٣ مرة
وكثان ٢٨٥ مرة
وكثالث ١٦١ مرة
وكرابع ٢٢٤ مرة
ومجموع تردده ٧٩٣ مرة

بنسبة ٧,٧٨٪ من مجموع حروف الجذور الرباعية .

وقدم للجذور الخماسية ثمانية جداول (من ١٥-٢٢) تتناول النواحي السابق الإشارة إليها .

وتلا ذلك جداول عامة متنوعة :

فالجدول الثالث والعشرون مثلاً يبين الترتيب التنازلي للحروف في كل نوع من الجذور (ثلاثي - رباعي - خماسي) . ومنه نعرف أن الأحرف الستة الأولى الأكثر تردداً هي على النحو التالي :

الجذر الثلاثي		الجذر الرباعي		الجذر الخماسي	
ر	١٢٠٥	ر	١١٠٢	ن	١٠٣
ن	١١٣٥	ل	٧٩٣	ر	١٠١
م	١٠٨٢	ب	٧٥٤	ل	٨٤
ل	١٠٣٠	ع	٦٥٨	ق	٦٩
ب	١٠٠٥	م	٦٥١	ب	٦٦
ع	٨٦٨	ن	٦٤٩	س	٥٥

ولترتيب الأحرف تنازلياً خصص الجدول رقم ٢٥ ، ومنه يتبين أن أعلى الأحرف في القائمة هي :

	ر	٢٤٠٨	مرة	بنسبة	٪٧,٨٣٣
يليها	ل	١٩٠٧	‹‹	‹‹	٪٦,٢٠٣
‹‹	ن	١٨٨٧	‹‹	‹‹	٪٦,١٣٨
‹‹	ب	١٨٢٥	‹‹	‹‹	٪٥,٩٣٧
‹‹	م	١٧٧٢	‹‹	‹‹	٪٥,٧٦٤
‹‹	ع	١٥٧٥	‹‹	‹‹	٪٥,١٢٣

وقدم المؤلف جداول أخرى لترتيب الأحرف الشديدة (الانفجارية) ترتيباً تنازلياً والأحرف المائعة (المتوسطة) ، والرخوة (الاحتكاكية) . وقد غطى ذلك الجدول رقم ٢٦ .

وخصّص الجدول السابع والعشرين لترتيب الأحرف المجهورة والأحرف المهموسة ترتيباً تنازلياً .

أما الجدول الثلاثون فقد خصصه للمقارنة بين معجمي اللسان والصحاح ، ومنه يتبين :

	لسان العرب	الصحاح
عدد الجذور الثلاثية	٦٥٣٨	٤٨١٤
عدد الجذور الرباعية	٢٥٤٨	٧٦٦
عدد الجذور الخماسية	١٨٧	٣٨
المجمـــوع	٩٢٧٣	٥٦١٨

فتكون نسبة زيادة اللسان على الصحاح ٦٤,٩٪

وعقد مقارنة أخرى بين اللسان والصحاح في عدد مرات تردد الحروف في كل من الجذور الثلاثية والرباعية والخماسية ، وخصص لذلك الجدول رقم ٣١ .

أما سائر الجداول ، وهي من رقم ٣٢ إلى رقم ١١٤ فقسمة إلى ثلاث مجموعات :

المجموعة الأولى من ٣٢-٥٩ ، وتعالج الجذور الثلاثية التي تبدأ بحرف معين ، مع البدء بالهمزة والانتهاء بالياء .

والمجموعة الثانية من ٦٠-٨٧ ، وتعالج الجذور الثلاثية التي تثني بحرف معين ، مع البدء بالهمزة والانتهاء بالياء .

والمجموعة الثالثة من ٨٨ - ١١٤ ، وتعالج الجذور الثلاثية التي تنتهي بحرف معين ، مع البدء بالهمزة والانتهاء بالألف .

وقد يتساءل متسائل : ولكن ما قيمة هذه الإحصاءات ؟ وماذ تحقق من نتائج ؟

والحقيقة أنها ذات قيمة كبيرة ، وقد حققت نتائج هامة وكثيرة منها :

١ - فهي أولاً توفر جهد سنوات من العمل الشاق ، وتقدم لأول مرة صورة كاملة لنسج الكلمة العربية في جداول ميسرة ، يمكن بنظرة سريعة استخلاص كثير من النتائج منها .

٢ - أنها تساعد علماء البلاغة في تحديد شروط الفصاحة التي من بينها خلو الكلمة من تنافر الحروف . وهم قد ذكروا التنافر دون أن يضعوا لذلك ضابطاً محدداً ، ودون

أن يقوم واحد منهم بإحصاء دقيق ، اللهم إلا بعض أمثلة قليلة ، ونماذج معدودة .

ومن الممكن الاستعانة بالجداول في وضع احتمالات لترتيب التجمعات الثلاثية حسب المخارج أو المجموعات المختلفة (حلق - فم - شفة) أو (شفة - فم - حلق) لنرى مدى صحة ما قاله البلاغيون عن أن سبب التنافر هو قرب المخرج أو بعده . وهي قضية آثارها البلاغيون في نقاش عقلي دون أن يدعموا آراءهم بالواقع اللغوي[1] .

وتثبت النظرة الأولى على الإحصاءات أن كل مجموعة من المجموعات الآتية نادراً ما تتتالى حروفها مع بعضها البعض :

أ - أ - ح - خ - ع - غ - هـ .

ب - ج - غ - ق - ك .

جـ - ب - ف - م .

د - ذ - ز - س - ص .

وتظهر الإحصاءات تتابع المجموعة الأخيرة على النحو التالي :

	ذ	ز	س	ص
ذ	١٧	—	١	—
ز	١	١٩	—	—
س	٤	—	٢٠	—
ص	١	١	—	١٩

ومنها يتضح أن تتابع الحرف مع نفسه كثير ، ولكن يندر تتابعه مع فرد آخر من أفراد

(١) « يقول الرماني في رسالته : « النكت في إعجاز القرآن » : « والسبب في التلاؤم تعديل الحروف في التأليف ، فكلما كان أعدل كان أشد تلاؤماً . وأما التنافر فالسبب فيه ما ذكره الخليل من البعد الشديد أو القرب الشديد ، وذلك أنه إذا بعد البعد الشديد كان بمنزلة الطفر ، وإذا قرب القرب الشديد كان بمنزلة مشي المقيد ، لأنه بمنزلة رفع اللسان ورده إلى مكانه ، وكلاهما صعب على اللسان ... » .

ويقول ابن سنان الخفاجي في كتابه « سر الفصاحة » : « لا أرى التنافر في بعد ما بين مخارج الحروف وإنما هو في القرب . ويدل على صحة ذلك الاعتبار كلمة (ألم) فهي غير متنافرة ، وهي مع ذلك مبنية من حروف متباعدة المخارج - لأن الهمزة من أقصى الحلق والميم من الشفتين واللام متوسطة بينهما . وعلى مذهبه كان يجب أن يكون هذا التأليف متنافراً لأنه على غاية ما يمكن من البعد ... ومتى اعتبرت جميع الأمثلة لم تر للبعد الشديد وجهاً في التنافر على ما ذكره ... » .

المجموعة . وقد يرجح هذا رأي من قال إن الصعوبة أو التنافر في قرب المخرج لا بعده .

٣ - صححت الإحصاءات بعض الأحكام الخاطئة التي وردت في كلام القدماء ، ومن ذلك :

أ - ما قاله القدماء من أن نسبة المجهور إلى المهموس ١:٤ ولكن الجداول تثبت أنها ٣:٧ .

ب - ما قاله ابن منظور عن نسبة تردد بعض الحروف .

وهذه مقارنة بين ما أورده ابن منظور ، وما أخرجه الكومبيوتر من نتائج :

	الفئة الأولى	الفئة الثانية	الفئة الثالثة
تقسيم ابن منظور	أ - ل - م - هـ و - ى - ن	ر-ع-ف-ت ب-ك-د-س ق - ح - ج	ظ - غ - ط - ز ث-خ-ض-ش ص - ذ
نتائج الكومبيوتر	ر - ل - ن - ب م - ع - ق	د-ف-س-ج ح-هـ-ش-ك ط - و - خ	ز - أ - ت - ص ث - غ - أ - ى ض - ذ - ظ

ومنها يتضح أن ابن منظور لم يكن مصيباً في معظم نتائجه . ومما هو جدير بالملاحظة أن حرف الراء الذي هو أقوى الحروف العربية قد وضعه ابن منظور في الفئة الثانية .

جـ - ما قاله بعضهم من أنه لا يجتمع حرفان متماثلان في أول المادة ، أي لا يكونان فاء وعينا في كلمة . ولكن ذلك تنقضه الاحصاءات التالية :

التجمع	عدد مرات وروده في لسان العرب	عدد مرات وروده في تاج العروس
ب + ب	٦ مـــرات	١٣ مرة
ت + ت	مرتان	٣ مرات
ج + ج	—	٣ مرات
د + د	٥ مرات	٦ مرات
ذ + ذ	مرة واحدة	٣ مرات
ر + ر	مرة واحدة	مرتان

ز + ز	مرة واحدة	٤ مرات
س + س	مرة واحدة	٧ مرات
ش + ش	مرة واحدة	٣ مرات
ص + ص	—	مرتان
ط + ط	—	مرة واحدة
ف + ف	—	مرة واحدة
ق + ق	٧ مرات	٦ مرات
ك + ك	—	مرة واحدة
ل + ل	—	مرة واحدة
م + م	مرة واحدة	٣ مرات
ن + ن	مرة واحدة	٤ مرات
هـ + هـ	—	مرة واحدة
و + و	مرة واحدة	مرة واحدة
ى + ى	مرة واحدة	مرة واحدة

٤ - تمنح هذه الإحصاءات الثقة لبعض النظريات اللغوية الخاصة بتأصيل الكلمات العربية ، وتمييز الدخيل والمعرب فيها ، عن طريق حصر النماذج العربية ، واعتبار ما عداها غير عربي .

ومن ذلك قول القدماء :

أ - لا بد أن تشتمل كل كلمة رباعية أو خماسية الأصل على حرف من أحرف الذلاقة (ر-ل-ن-ف-ب-م) ، ما عدا كلمة «عسجد» بمعنى ذهب .

ب - لا تقع نون وبعدها راء في كلمة عربية ، فكلمة «نرجس» أعجمية .

جـ - لا تجتمع الجيم والقاف في كلمة عربية الأصل ، ولذلك تعد كلمة « منجنيق » أعجمية .

د - لا تجتمع الجيم والصاد في كلمة عربية الأصل ، ولذلك تعد كلمتا «جص» و«صولجان» مما اقترضه العرب .

هـ - لا تكون الزاي بعد دال في كلمة عربية ، فكلمة «مهندز» كلمة أعجمية .

٥ – أنها يمكن أن تساعد في دراسة قوافي الشعر ، وتعليل كثرة تردد بعض القوافي وندرة بعضها الآخر في الشعر العربي .

٦ – أنها تبين توزيع الكلمات العربية بالنظر إلى عدد حروفها ، فنسبة ٨٥٪ من الكلمات المستعملة مكون من ثلاثةأحرف ، ونسبة ١٣,٦٪ مكون من أربعةأحرف .

ولما كان عدد الجذور الثلاثية الممكنة في اللغة العربية حسابياً هي $٢٨^{٣}$ ، وهو يساوي ٢١٩٥٢ جذراً وكان عدد المستعمل منها هو ٤٨١٤ كما في الصحاح تكون النسبة ٢١,٩٣ من العدد المسموح به رياضياً ، أو ٦٥٣٨ كما في اللسان تكون النسبة ٢٩,٧٨٪ من العدد المسموح به رياضياً ، أو ٧٥٩٧ كما في تاج العروس تكون النسبة حوالي الثلث .

أما عدد الجذور الرباعية الممكنة في اللغة العربية فتزيد على نصف المليون . وقد أورد الجوهري في الصحاح ٧٦٦ جذراً رباعياً فقط تمثل حوالي ١,٣ في الألف من العدد المسموح به رياضياً . وأورد ابن منظور في اللسان ٢٥٤٨ جذراً تمثل حوالي ٤ في الألف من العدد المسموح به رياضياً .

أما عدد الجذور الخماسية المسموح به رياضياً فهو يزيد على سبعة عشر مليوناً من الجذور وقد ورد في الصحاح ٣٨ جذراً خماسياً فقط بنسبة ٠,٦٧٤٪ (هكذا ورد في إحصاءات الدكتور علي حلمي موسى . وبمراجعة النسبة يتبين أنها تبلغ فقط ٠,٠٠٠٢٢٣٥٪ أي حوالي اثنين من مليون) .

٧ – أنها تكشف عن أن الأماكن الأولى والأخيرة من الكلمة تملأ عادة بحروف من ذوات التردد العالي عامة .

٨ – إذا راجعنا جداول التردد في المواقع المختلفة نلاحظ أن الأماكن الخمسة الأولى تخص الأحرف التالية :

ر – ل – ن – ب – م

وهي تكاد تتطابق مع ما سماه ابن جني بأحرف الذلاقة ، وهي الأحرف التي يسهل النطق بها فيما عدا أنه أضاف إليها حرف الفاء ، في حين أن الحرف السادس في الجداول هو العين .

٩ – تؤكد الجداول أن أكثر الحروف تكراراً في موقعين متتاليين هي الحروف :

ر – ل – ن – م

وهذه أيضاً هي أحرف الذلاقة ، وهي تؤيد التفسير السابق .

١٠ - تظهر الجداول أن أحرف الذلاقة لا قيود عليها في مجاورة الأحرف الأخرى إلا ما ندر :

فحرف الراء يدخل في أي تتابع في جميع الحروف الأخرى دون استثناء .

أما حرف اللام فقيد بأنه لا يتبعه شين ، ولا يسبقه نون .

وأما حرف النون فقيد بأنه لا يتبعه نون . ويجوز أن يسبقه أي حرف من الحروف العربية .

وأما حرف الباء فقيد بأنه لا يتبعه ولا يسبقه راء ولا نون ولا فاء .

وأما حرف الفاء فقيد بأنه لا يتبعه واو أوفاء أو باء ولا يسبقه باء أو واو أو ميم .

وأما حرف الميم فقيد بأنه لا يتبعه التوأمان الباء والفاء . ويمكن أن يسبق بأي حرف .

فإذا قارنا هذا بأحرف أخرى لاحظنا قيود الاستعمال الكثيرة :

أ - فمثلاً حرف التاء مقيد بأنه :

لا يتبعه : ث ، ذ ، ص ، ض ، ط ، ظ .

ولا يسبقه : ج ، د ، ذ ، ض ، ط ، ظ .

ب - وحرف الحاء مقيد بأنه :

لا يتبعه : أ ، خ ، ع ، غ ، هـ .

ولا يسبقه : ث ، خ ، ظ ، ع ، غ ، هـ .

جـ - وحرف الذال مقيد بأنه :

لا يتبعه : ت ، ث ، د ، ز ، س ، ش ، ص ، ض ، ظ ، غ .

ولا يسبقه : ت ، ث ، د ، ز ، ص ، ض ، ط ، ظ ، ى .

١١ - تثبت الإحصاءات أن أكثر الأحرف تردداً في الموقع الأول بالنسبة للثلاثي هي :

ن ثم ر ثم و

بينما تثبت أن أكثر الأحرف تردداً في الموقع الأول بالنسبة للرباعي هي :

ع ثم ب ثم ق

مما يوضح اختلاف بدء الجذر في الحالتين اختلافاً كبيراً .

١٢ - وهناك ظاهرة تستحق النظر كذلك ، وهي أن حرف الميم يرد في نهاية الجذر

الرباعي بكثرة ، حتى إن عدد الجذور التي تنتهي بهذا الحرف تزيد على مجموع عدد الجذور التي يوجد بها في المواقع الثلاثة الأولى .

وهذه ظاهرة تحتاج إلى دراسة لأنها تلفت النظر إلى احتمال ثلاثية هذه الأصول الرباعية أو دخولها تحت ما يعرف بظاهرة «التميم» في اللهجات العربية الجنوبية مقابل التنوين في غيرها[1] .

١٣ – أمكن عن طريق هذه الإحصاءات مقارنة حجم المادة في كل من المعاجم الثلاثة : الصحاح ، واللسان ، وتاج العروس .

وهي على النحو التالي :

المعجم	الثلاثي	الرباعي	الخماسي	المجموع
الصحاح	٤٨١٤	٧٦٦	٣٨	٥٦١٨
اللسان	٦٥٣٨	٢٥٤٨	١٨٧	٩٢٧٣
تاج العروس	٧٥٩٧	٤٠٨١	٣٠٠	١١٩٧٨

ومن هذه المقارنة يتضح أن ما جاء في اللسان يبلغ نحواً من ٧٥٪ من جذور تاج العروس ، وما جاء في الصحاح يمثل نحواً من ٥٠٪ منها .

ويتمثل تميز التاج في الجذور الرباعية والخماسية حيث اشتمل في كل على مثلي ما في اللسان تقريباً .

١٤ – لوحظ من دراسة الإحصاءات أن المجموعة الضعيفة التردد تضم بين أفرادها أصوات الإطباق الأربعة (ص–ض–ط–ظ) ، وتضم معها صوتي (خ–غ) وهما يفخمان في بعض المواقع . ومعنى هذا أن اللغة لا تميل إلى الإكثار من استعمال الأصوات المفخمة .

١٥ – أمكن تفسير بعض الظواهر اللغوية بالاستفادة من نماذج التجمعات الصوتية في الكلمة العربية . ومن ذلك ظاهرة القلب المكاني التي يمكن تفسيرها على أساس « من اختلاف نسبة شيوع السلاسل الصوتية في اللغة العربية » . فالقلب يقع في بعض الأمثلة ليحقق تتابعاً صوتياً أكثر اتساقاً مع النماذج المسموح بها أو الشائعة في

(١) انظر في هذه الظاهرة «فقه اللغة المقارن» للدكتور إبراهيم السامرائي ص ١٣٤ .

اللغة . وحينئذ تكون النماذج التوزيعية أو التركيب الفونولوجي للغة هي السبب في حدوث القلب .

ومن أمثلة ذلك الفعلان «جذب» و«جبذ» . فنحن نفترض أن الأصل «جذب» ثم قلب إلى «جبذ» ليتسق مع النموذج الشائع :

ج - ذ في الأول = ٨ مرات .

و ذ - ب في الآخر = ٥ مرات .

في حين أن : ج - ب في الأول = ١١ مرة .

و ب - ذ في الآخر = ٩ مرات .

وما زلنا ننتظر الكثير الكثير من هذه الإحصاءات .

في الظواهر الصوتية

من كتاب « من أسرار اللهجة الكويتية »
تأليف : أ.د. عبد العزيز مطر
جامعة قطر

نظام التماثل والتغاير
بين الحركات

التماثل أو الـ (assimilation) في اصطلاح علماء الأصوات : تأثّر الأصوات المتجاورة ، بعضها ببعض ، تأثراً يؤدي إلى التقارب في الصفة ، أو النوع ، أو المخرج ، تحقيقاً للانسجام الصوتي ، وتيسيراً لعملية النطق ، واقتصاداً في الجهد العضَليّ .

ومن أمثلته في اللغة العربية : نطق الصاد في الكلمات : أصْدر ، التَّصْدير المصْدر ، قريبة من الزاي المفخمة ، تحقيقاً للانسجام بين الصوتين المتجاورين ، أي الزاي والدال ، فكلاهما مجهور . أما الصاد فصوت مهموس .

ومن أمثلته في اللهجات : نطق أهل القاهرة للسين زاياً في مثل : خَمْزْ بَنَاتْ (أي خمس) بسبب مجاورة السين المهموسة للباء المجهورة ، فجهر بالسين لتنسجم هي والباء .

ومن أمثلته الـ (assimilation) في اللغة الانجليزية : نطق صوت الـ s في الكلمتين : (words, dogges) بالنظير المجهور لهذا الصوت وهو (z) حيث تنطق الكلمتان في الانجليزية الحديثة هكذا : (wordz, dogz) وذلك بسبب مجاورة صوت الـ (s) للصوتين المجهورين : (g d) [٢٧] .

وقد يقع التماثل بين الحركات ، وهو الذي يعرف بالـ (vowel harmony) .

ومن أمثلته نطق فلسطين بكسر الفاء واللام ، بدلاً من كسر الفاء وفتح اللام . والنطق المصري للفعل : فَرَح ، بدل فَرِح .

ويريد علماء الأصوات بالتغاير (dissimilation) : حدوث اختلاف بين الصوتين المتماثلين تماثلاً تاماً (المدغمين) بأن يبدل أحدهما صوتاً من أصوات اللين (الواو والألف والياء) أو من الأصوات الأربعة الشبيهة بها ، وهي : اللام والنون والراء والميم .

---

(٢٧) Jones, Daniel: An Outline of English-Phonetics, P. 221-Cambridge, 1956

ومن أمثلة التغاير في الفصحى واللهجات : تَحذّق الرجُلُ ، وتَحَذْلَق . فَقَّع أصابعه ، وفَرْقَع . إجّاص ، وإنْجاص . جلّط رأسَه ، وجَلْمطه . وقد يقع التغاير في الحركات ، نحو النطق الكويتي للفعل : سَكَت ، بكسر الأول كسرة خفيفة .

وقد اعترف اللغويون المحدثون بهاتين الظاهرتين ، وأثرهما في التطور الصوتي . وفسروا الغاية من التماثل بأنها : تحقيق الانسجام بين الصوتين المتجاورين . وفسّروا الغاية من التغاير بأنها : التيسير في النطق ، وتخفيف المجهود العضلي الذي يتطلبه النطق بصوتين مضعفين .

وقد أمكنني تحديد موقف علمائنا العرب القدماء من هاتين الظاهرتين وكشفت عن ذلك في كتابي « لحن العامة في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة »[٢٨] . وبيّنت أنهما يفسّران كثيراً من حالات التطور الصوتي ، سواء في الأصوات الساكنة أو الحركات ، في اللهجات العربية ، قديمها وحديثها .

وفي ضوء هاتين النظريتين تناولت جانباً مهماً من جوانب اللهجة الكويتية ، هو التماثل والتغاير بين الحركات .

وأريد بالتماثل في هذا البحث :

١ – وجود حركتين متجاورتين من نوع واحد ، وارتباط تماثلهما بأصوات ساكنة ، أسفر الاستقراء عن تحديدها .

٢ – أن تتجاور حركتان مختلفتان ، فتتغير أولاهما لتُماثِلَ الحركة الثانية ، في ظروف معينة ، أسفر عنها الاستقراء .

وأريد بالتغاير هنا :

١ – أن تكون في الكلمة حركتان متجاورتان متماثلتان ، فتقع المخالفة بينهما تحت تأثير أصوات معينة ، أسفر عنها الاستقراء .

---

(٢٨) ص: ٢٠٥–٢٢٠ . وراجع : كتاب سيبويه : ٤٢٦/٢ (باب الحرف الذي يضارع به حرف من موضعه) و٤٠١/٢ (باب ما شذ فابدل مكان اللام الياء) . والخصائص لابن جني : ١٤١/٢ . والأصوات اللغوية للدكتور إبراهيم أنيس : ١٢٦ .

٢ – أن تكون في الكلمة حركتان متغايرتان ، فيبقى هذا التغاير ، ولا يقع التماثل ، تحت تأثير أصوات معينة .

وفي هذا المجال ، أي التماثل والتغاير بين الحركات ، وصل هذا البحث إلى وضع قانون صوتي جديد ، يحدد نظام الحركات في اللهجة الكويتية . ويكشف عن مسلك فيها مثير . هو أن أصواتها تتألف من ثلاث مجموعات ، تؤثر كلٌّ منها نوعاً معيناً من الحركات ، أسفر عنه الاستقراء . ويوضح هذا القانون أسرار التفاعل بين الحركات المتجاورة .

وقد آثرت أن أعرض هذا القانون هنا من حيث بدأ ، لا من حيث انتهى ، متتبعاً وإياكم مراحل الوصول إليه ، أعني مرحلة البحث بما حفلت به من ملاحظات وتجارب علمية ، للوقوف على ما بين الظواهر من أوجه شبه أو خلاف . ومرحلة الكشف وافتراض الفروض في العلاقات بين الظواهر الملاحظة . ثم مرحلة البرهان العلمي ، حيث تم التحقق من صدق وجهة نظرنا . وتطبيق القانون على عدد كبير من الحالات المشابهة للحالات الأولى التي قام على أساسها الفرض العلمي .

وأستهل عرض الموضوع بطائفة من النماذج التي ينطبق عليها القانون ، وأدعوكم إلى التأمل فيها كما تأملت . وفي ظني أن تحتاروا فيها كما احترت .. ولكن إذا كانت حيرتي قد طالت ، فإن حيرتكم لن تطول .

لا بأس أن تكون بداية الإثارة ، أو بداية الحيرة ، حديثاً جرى بيني وبين أحد الكويتيين ، حول هذه المحاضرة .

قال :

ـــ سْمِعْتْ أنَّكْ تَبي تْحاضِرْ مَرّه ثانْيَه . إشْ عَنْهْ ؟[٢٩]
ـــ عَنْ أسْرارْ الحَكْي لكْويتي[٣٠] .

---

(٢٩) اشْ عنّه ، أي عن أي شيء . ويقولون أيضاً : منْرِش عنّه : أي ما أدري عمّاذا . اش منّه : من أي شيء ، اشْ عليه تضْحك : علام تضحك . من يتْه هذا : يبت من هذا . وقد أسفر استقرائي لهذا التركيب عن أن اللهجة تجعل الصدارة لأدوات الاستفهام . فعلى حين يقال في اللهجة المصرية مثلاً : أعزم مين ؟ يقال في اللهجة الكويتية : مين أعزم ؟

(٣٠) المراد بالحكي : اللهجة . وإطلاق الحكاية على اللهجة : اصطلاح عربي قديم . تقول العرب : هذه حكايتنا ، أي لهجتنا .

ـ عَجيبْ ! الحَكْي لِكْويتي لَهْ أسْرارْ بَعَدْ ؟

ـ إي ! وْايدْ[٣١] .

ـ يا وِطَرْ الله يْهداك . النّاسْ الحِينْ يتحكّون عَنْ أسرار الـسُّفَر خِيْ الِقْمَرْ . وأَنْتَ تِقُولْ : أسْرار الحَكْي لكْويتي ؟!

فقلت له :

ـ اِنْ زِين[٣٢] ! قلت لي : يـا وِطَرْ . وفي : الفصحى : مَطَر . وقُلْتَ : السُّفَر والِقْمرْ ، وهما في لغتنا الموحّدة : السَّفر والقَمر .

فـالكلمـات الثلاث في الفصحى مفتوحـة الأول والثـاني : مَطَر ، سَفَر ، قَمَر . ولكن الصوت الأول فيها مضموم أو أقرب إلى الضم في لهجتكم .

ولـو أنـك نطقت بـاسم الإمـارة العربيـة : قَطَر ، لقلت : قِطَرْ بكسر القـاف كـسرة خفيفـة . ولو أن مكان القـاف في قَطَرْ خـاءً مثلاً نحـو : خَطَر لنطقت الكلمـة كما هي في الفصحى بفتحتين : تَدْري لِيشْ ؟ .

وقلت لي : النـاس يْتحَكّونْ ، بفتح التـاء . ولكنـك إذا قلت بـدلاً منهـا : يِتْمَنّونْ لنطقت التاء مكسورة كسرة خفيفة . ولو أنك قلت : تْتُونَّسْ ، لنطقت التاء مضمومة .

ومثلكم الشائع يقول : « لُو صُويِحْبي حَيْ تُكَلّمْ » .

ولكنه في رواية أخرى : « لُو بِصْويحْبي خِيرٍ تَنَبّهْ » .

فالتاء في : تَكَلّم مكسورة . وفي : تَنَبّه مفتوحة . تَدْري لِيشْ ؟

وقلت أيضـاً : عَجيبْ ! فـالعين هنـا مفتوحـة كالفصحى . ولكنـك تقول جْريـب ، كْبير ، طِويل . بكسـر أوائلها !

---

(٣١) وايد ، أي كثير . ويقابلها في البادية الكويتية ، وبعض نواحي العراق ، والصحراء الغربية في ج.ع.م : واجد . وتأويلها في الفصحى : موجود مثل مـاء دافق أي مدفوق أو ذو دفق . وسر كاتم ، أي مكتوم ، أو ذو كتم (المعجمات) ولهذا لا نرى صحة ما يقال من أن أصل كلمة وايد انجليزي (wide) .

(٣٢) يقولون في اللهجة : انْ زين ، انْ بلى . والرأي عندي أن «إن» هنا مخففة عن إنّ التي هي حرف جواب ، في نحو قول ابن قيس الرقيات :

ويقلن شيب قـد عـلا ك وقـد كبرت ، فقلت إنّـه

فأجابني : اسْمَع يَخُوك[٣٣] : هذا حَكْيٌ لِكْويت مِن زْمانْ .

فقلت له : يبدو أنك لن تستطيع معي صبراً .. لقد قلتَ الحين : من زَمانْ ، وهو في العربية : زَمان . وتقول مثل ذلك : شْبابْ ، زْكاتْ . على حين تقول في كلمات أخرى : صَلاَتْ ، بَنَاتْ ، قُزَال ، بحركاتها في الفصحى . ليس هذا وحسْب ، بل إنك تقول : مِطارْ لِكْويتْ ، ساحَةِ الصُّفَاتْ ، بضم الميم في : مَطار ، والصاد في : صَفاة .

المسلك في العربية الفصحى في هذه الأمثلة واحد . ولكنه في لهجتكم مختلف .

فقال وقد بدا عليه الدهش : عَيَلْ[٣٤] شنهو السِّبَبْ ؟ فرددتُ عليه : لا يَبَهْ . هذي أَسْرار تْعَرِفْها يوم المحاضَرَة .

ـــ مِتَه ؟

ـــ يَوْم ستَّه ابْريلْ .

ـــ أيْ حَزَّه[٣٥] .

ـــ الساعَه ستّ .

وانطلق صاحبي يردد :

ـــ يَهْ يَهْ يَهْ ! اِشْ هَزَيْنْ ! الحَكْي لِكْويتي لَه أَسْرار بَعدْ ؟؟

☆ ☆ ☆

الكلمات التي التقطتها من هذا الحوار ذات طابع خاص ، هو أنها في اللغة العربية الفصحى :

---

(٣٣) من أساليب الخطاب في اللهجة الكويتية أن يقول المتكلم : شَوف وأنا أبوك ، أو وانا خَوك . أو يقول : شوف يَبُوك ، أو يخوكْ . ويكون في مقام النصح والعطف . وتأويل : يَبُوك ، أو يَخُوك : يا من أنا أبوك ، يا من أنا أخوك . فاختصرت في الكلام .

(٣٤) عَيَل : حرف جواب . مثل : عَيَل تْشري شْلون ؟ عَيَل اشْ قال ؟ عَيَل شْسوّي . وتنطق في البادية : عَجَل . ولعلها حرف الجواب : أجَل . وتؤدي في اللهجة معنى إذن .

(٣٥) الحزّة ترد في اللهجة بمعنى الوقت المحدد . وهي عربية فصحى واردة في الشعر . (راجع : في معجم اللهجة ، آخر هذا البحث) .

١ - توالت فيها فتحتان :

(أ) تطورت أولاهما في لهجةالكويت إلى كسرة خفيفة[٣٦] ، في نحو : قِطَرْ ، زِكَاتْ ، تِكَلَّمْ ، وبقيت الفتحة الثانية .

(ب) أو تطورت أولاهما إلى ضمة في نحو : قُمر ، مُطَارْ ، تُوَنَّسْ .

(جـ) أو بقيت الفتحتان ، على ما هما في الفصحي ، في نحو : خَطَر ، صَلاَتْ ، تَنَبَّهْ .

أو

٢ - توالت فيها في الفصحى : فتحة ثم كسرة نحو : طَويل ، وكَبير ، وقَريب فتطورت الفتحة إلى :

(أ) كسرة في نحو : طِويل ، كِبير ، جِريب .

(ب) بقيت الحركتان كما هما في الفصحى ، في نحو : عَجيب ، هَريس .

أو

٣ - توالت فيها في الفصحى : ثلاث فتحات ، نحو : تَتَمَنَّى ، تَتَوَنَّس ، تَتَحكَّى . فحدث فيها ما يلي في اللهجة :

(أ) سقطت الحركة الأولى في هذه الأفعال فقيل : تْـ ...

(ب) نطقت الحركة الثانية كسرة خفيفة في : تْتِمَنَّى . وضمة في : تْتُوَنَّس ، على حين بقيت الفتحتان ، على ما هما في الفصحى . في : تْتَحَكَّى .

ويظهر هذا التطور أيضاً في حالة عدم سقوط الحركة الأولى ، حيث لا تسقط مع همزة المتكلم (لأنها من أصوات الحلق ، والتحريك من خصائص أصوات الحلق في اللهجة كما

---

(٣٦) يمكن تحديد هذه الحركة الأولى التي سميناها كسرة خفيفة ، بالمقياس الثالث من المقاييس المعيارية التي وضعها اللغوي الانجليزي دانيال جونز ، الموضحة بالنسبة لوضع اللسان مع كل منها في هذا الرسم :



ويمثل لهذا المقياس الثالث بالكلمة الفرنسية : même

وقد اعتاد علماء الأصوات المحدثون أن يضبطوا نطق الحركات عن طريق هذه المقاييس الثانية

في اللغة العربية) فيقال : أتْمَنى ، أتَونْس ، أتَحَكّى ، أترَخّص .

كما يظهر أثر التطور في حالة الخطاب ، حيث تدغم تاء المضارعة في التاء الثانية فيقال : إنْتْ تّمنى بكسر التاء المدغمة . إنْتْ تُونْس ، بضم التاء المدغمة . إنْتْ تّحكى وتّرخّص ، وتّغنّى ، بفتح التاء المدغمة[٣٧] .

هذا عرض المشكلة ، كما بدت لي في المراحل الأولى من مراحل الملاحظة العلمية ..

☆ في مرحلة إثارة الأسئلة :

بعد هذه الملاحظات الأولى ، جاءت مرحلة إثارة الأسئلة في البحث العلمي التجريبي ، والأسئلة التي أثرتها في هذه المرحلة هي :

— هل تم هذا التطور الذي عرضناه ، من الفصحى إلى لهجة الكويت ، وفقاً لنظام مطّرد .. أو أنه هكذا وقع .. خرَابيطْ بَرَابيطْ[٣٨] ؟!

— إن إيمان العلماء بالنظام المحكم المطّرد للكون ، في جميع مظاهره وظواهره ، ومنها اللغات واللهجات ، يدعو إلى الثقة بوجود هذا النظام المطّرد الذي تسير عليه اللهجة في كل حركاتها وسكناتها ، وتطورها وثباتها . « إن الظواهر اللغوية لا تسير وفقاً لإرادة الأفراد والجتمعات ، أو تبعاً للأهواء والمصادفات . وإنما تسير وفقاً لنواميس لا تقل في ثباتها وصرامتها واطّرادها وعدم قابليتها للتخلف عن النواميس الخاضعة لها ظواهرُ الفلكِ والطبيعة »[٣٩] .

---

(٣٧) جاء إدغام تاء المضارعة في تاء الفعل الذي على وزن : تفَعّل ، تفاعل ، في قراءة أبي عمرو بن العلاء التميمي ، في واحد وثلاثين موضعاً في القرآن الكريم ، مثل : لتّعارفوا .

(٣٨) استعمال كويتي : خَرابيط ، جمع خَربُوطة . وهي في الفصحى من التخبّط فأبدل أحد المضعفين راء وفقاً لقانون التغاير . أما برابيط فهي إتباع .

(٣٩) د. علي عبد الواحد وافي : علم اللغة : ١٥، ١٦ (ط٢) .

☆ **كيف ، وتحت تأثير أيّ ظرف ، وقعت تلك التغيّرات :**

في اللغة الفصحى		في اللهجة الكويتية	
الحركتان	صَبَر	ضمة	صُبْر
الأوليان	سَفَرٌ	+	سْفَر
	زَوَاجٌ	فتحة	زْواج
	نَجَحَ	كسرة خفيفة	نْجَحْ
--	قَطَرٌ	+	قْطَرْ
	شَبابٌ	فتحة	شْبابْ
فتحة	عَرَفَ	فتحة	عْرَفْ
+	عَجَمٌ	+	عْجَمْ
فتحة	صَلاةٌ	فتحة	صْلاتْ

☆ **كيف ، وتحت تأثير أيّ ظرف ، وقعت تلك التغيّرات :**

في اللغة الفصحى		في اللهجة الكويتية	
الحركات	عَرَفَتْ	سكون	عْرْفَتْ
الثلاث	حَطَبَةٌ	+ ضمة	حْطُبَه
..	نَتَوَكَّلُ	+ فتحة	نْتْوَكَّلْ
فتحة	عَجَزَتْ	سكون +	عْجْزَتْ
+	سَمَكَةٌ	كسرة خفيفة	سْمْكَه
فتحة	تَتَسَنَّعُ	+ فتحة	تْتْسَنَّعْ
+	سَكَنَتْ	سكون	سْكْنَتْ
فتحة	جَزَرَةٌ	+ فتحة	جْزْرَه
	تَتَغَشْمَرُ	+ فتحة	تْتْغَشْمَرْ

☆ **إذا كانت هذه التغيّرات قد وقعت وفقاً لنظام فما السبيل إلى تحديده ؟**

السبيل هو المنهج العلمي الاستقرائيّ .. وتتبّع كلّ موقع في اللهجة ، توالت فيه حركتان أو ثلاث ، ورصد الملاحظات ، وإجراء التجارب ، وفرض الفروض والبرهنة عليها .

ولكي يكون هذا الاستقراء أقرب إلى التام ، بدأت بتحديد أصغر تركيب مقطعيّ تقع فيه هذه الظاهرة ، أي توالي الحركتين أو الثلاث ، وهو التركيب المؤلف من :

أ – مقطع قصير مفتوح مثل (فَـ) + مقطع متوسط مغلق مثل (عَلْ) = فَعَلْ .

أو

ب – مقطع قصير مفتوح مثل (فَـ) + مقطع متوسط مفتوح مثل (عا) = فَعَا .

أو

جـ – مقطع قصير مفتوح (فَـ) + مقطع قصير مفتوح (عَـ) + مقطع متوسط مغلق (لتْ) أو مفتوح (لُو) = فَعَلَتْ ،أو فَعَلُوا .

ثم قمت بحصر أوزان الكلمات العربية التي يتحقق فيها هذا التحديد المقطعيّ ، ليكون ذلك منطلقاً لاستقراء تام للكلمات الكويتية التي تقابل هذه الأوزان ، وبيان النظام الذي تجري عليه الحركات فيها . وقد شمل الحصر الأوزان الآتية :

في الأسماء	في الأفعال
فَعَل ، نحو قَمَر	فَعَل ، نحو نَجَح
مَفْعَلة ، نحو مَدْرَسة	
فَعال ، نحو سَلام	تَفَعّل ، نحو تقدّم
فَعالة ، نحو بَراحة	تَفاعل ، نحو تَبارك
فَعالي ، نحو حَلاوي	انْفَعل ، نحو انْكسَر
فَعالِل ، نحو عَصَاعِص[٤٠]	افتَعل ، نحو ابْتَسم

(٤٠) جمع عُصْعُص وهو أصل الذنب في الحيوان والإنسان .

فعايِل ، نحو مَنايِر
فَعاليل ، نحو زَرازير
فَعاعيل ، نحو حَماميل
مَفاعل ، نحو مَساجد
مَفاعيل ، نحو مَفاتيح
فَواعل ، نحو بوادي
فَواعيل ، نحو تواطير

☆ ☆ ☆

فَعَلة ، نحو شَجَرة
فَعَلي ، نحو بَدَوي
فعلات ، نحو بَرَكات
فَعَلان ، نحو رَمَضان

☆ ☆ ☆

فَعِل ، نحو : حَذِر
فَعيل ، نحو : كبير
مُنفعل ، نحو : مُنسدح
مُستفعل عندما تكون العين فيه امتداداً لحركة ، نحو مستريح

أفْعَلَتْ ، نحو أسْفَرَتْ
فاعَلَتْ ، نحو شارَكَتْ

☆ ☆ ☆

فاعَلَه ، نحو شارَكه
فَعَّلت ، نحو قدّمت
فَعَّلُوا ، نحو قدّموا

☆ ☆ ☆

فَعَلتْ ، نَجَحتْ
فَعَلُوا ، نحو نَجَحُوا
يتفعّل ، نحو يتَقدّم
يتفاعل ، نحو يتَسامر

هذه هي النماذج التي وضعتها بين يديّ في مرحلة الملاحظة العلمية الدقيقة ، لكي أجمع من ألفاظ اللهجة الكويتية ، كل ما جاء على وزنٍ منها ، وأسجّل ملاحظاتي عليه ، تمهيداً للفرض العلميّ .

وجمعت المادة ، وأجريت الاستقراء . وفي مراحل الملاحظة العلمية كانت الفروض تبْرَق ثم تختفي ..

حتى استقر الضوء أخيراً عند فرض علميّ ، يرتكز على أساس أن ثمّة صلة بين نوع الحركة والصوت الصامت (= الساكن) المجاور لها ، وأنه وفقاً لهذا الصوت تكون الحركة الأولى ضمة ، ووفقاً للصوت الآخر تكون كسرة ، ووفقاً لصوت ثالث تبقى الفتحتان .

وأجريت التجارب في ضوء هذا الفرض ، وقمت بالبرهنة العلمية عليه حتى وصل إلى مرحلة القانون العلمي ، الذي أقدمه في الصيغة الآتية :

نص القانون

(وفي لهجة الكويت يتم التماثل أو التغاير بين حركتي الفتحة المتجاورتين في اللغة الفصحى ، بحيث تبقى الفتحتان متماثلتين نحو خَلَفْ ، أو تتغايران فتنطق الأولى ضمة نحو ثُمَرْ ، أو كسرة خفيفة ، نحو سِكَنْ .

ويتضمن هذا القانون تحديداً - أسفر عنه الاستقراء - لكل حالة من الحالات الثلاث السابقة ، وفقاً لنوع الصامت (= الساكن) المجاور . بحيث تم تقسيم أصوات لهجة الكويت إلى ثلاث مجموعات ، تؤثر كلٌّ منها حركة معينة على النحو التالي :

١ - **المجموعة الأولى :** تتألف من تسعة أصوات ، هي :

أ - **أصوات الحلق الستة** (الهمزة - الهاء - العين - الحاء - الغين - الخاء) وهي تؤثر حركة الفتحة . فإذا توالت الفتحتان في الكلمة الفصحى بقيتا في اللهجة الكويتية دون تطور ، إذا كان أول الصوتين الصامتين أو ثانيهما في التركيب المقطعيّ واحداً من هذه الستة ، نحو :

أَبَدْ - أَمَانْ - أَوَادِم - سَأَل .. فقد بقيت الفتحتان بسبب الهمزة .

ونحو : هَدَم ، الهَدَام - هَدَاهِد[41] - انْهَدَمْ - رَهَشْ[42] . فقد بقيت الفتحتان بسبب الهاء .

ونحو : عَرَف - عَيَاره[43] - عَيَايِز - انْدَعَمْ . فقد بقيت الفتحتان بسبب العين .

ونحو : حَدَيْ (حَدَج) - حَسَافه - شَحَاطَه[44] - تَحَكَّى . فقد بقيت الفتحتان بسبب

---

(٤١) جمع هدهد . وفي المثل الكويتي : «عذاب الهداهد» .

(٤٢) الرهش في اللهجة : الحلوى الطحينية . والرهش في الفصحى : الطحينة .

(٤٣) العيارة في اللهجة : الاحتيال والشطارة . والكلمة فصحى ، فالعيارة في اللغة هي : الانفلات وتخلية الإنسان لا يردع عن الشيء . وقال العرب : فلان عيّار (الفاخر : ١٠٨) وفي المثل الكويتي : الحق العيّار لي باب الدار . (عبد الله النوري : الأمثال الدارجة : ٣٩)

(٤٤) الشحاطة : المبالغة في الكلام والتظاهر بالسبق والتفوق . ويقولون : فلان يتشيحط . والشحاطة في اللغة الفصحى بنفس المعنى . ففي المعجمات : شَحَطَ : غلا وجاوز القدر .

الحاء .

ونحو : بَغَى – تَغَشْمَرْ – تَغَنّى – قُوان(٤٥) . فقد بقيت الفتحتان بسبب الغين .

ونحو : خَمَام – تَخَنّنْ – تَخَانُقُوْ – خَطَرْ . فقد بقيت الفتحتان بسبب الخاء .

ب – **الأصوات اللثوية الثلاثة** : اللام والراء والنون . وقد كشف هذا البحث – لأول مرة – أنها تؤثر حركة الفتحة قبلها . ولهذا تبقى الفتحتان مع أيّ منها إذا وقع بين الحركتين ، أي إذا كان ثانيَ الصامتين في التركيب المقطعي الذي فيه الفتحتان ، خلافاً لأصوات الحلق الستة السابقة ، التي يقع التماثل بين الفتحتين معها ، سواء أكان أحدها هو الأول أم الثاني .

ومن أمثلة تأثير هذه المجموعة :

ثَلاَثْ – فَلاَحْ – صَلاَيبْ(٤٦) – ابْتَلَشْ .

فقد بقيت الفتحتان بسبب اللام الواقعة بعد الفتحة الأولى .

ونحو : سَنَع – وَنَاسَه – تَنَغْمَش(٤٧) – تَنَبَّه .

فقد بقيت الفتحتان بسبب النون الواقعة بعد الفتحة الأولى .

ونحو : بَراحَه – زَرَازِير – شَرايكْ – احْتَرق .

فقد بقيت الفتحتان بسبب الراء الواقعة بعد الفتحة الأولى .

هذه هي المجموعة الأولى التي تبقى معها الفتحتان في لهجة الكويت . فلا يقولون : ثِلاث ، مثل : ثِمان .

وما تقتضيه هذه المجموعة الأولى مقدّم على ما تقتضيه المجموعتان التاليتان . أي أن هذه المجموعة المكونة من الأصوات التسعة تبقى معها الحركتان كما هما في الفصحى .

---

(٤٥) أسطوانة تمأ فيها الأغاني .

(٤٦) المراد بها في اللهجة : الشدائد . وفي المثل الكويتي : « ما للصّلايب إلا أهلْها » .

(٤٧) تنغمش ، في اللهجة : تحرك حركة خفيفة . وهو في الفصحى : تنغّش زيدت الميم هنا وفقاً لظاهرة التغاير بين الأصوات الساكنة ، نحو : جَلَّط رأسه حيث أصبحت جلمط . وكلاهما فصيح .

٢ – **المجموعة الثانية من أصوات اللهجة : تتألف من أربعة أصوات ، هي :**

أ – **الميم والباء والفاء** (الأصوات الشفوية والشفوية الأسنانية) وهي تؤثر الضم بشرط مجاورتها لصوت مفخم[٤٨] . سواء أكان أحدها سابقاً على الحركتين أو واقعاً بينهما ، أي سواء أكان أولاً أم ثانياً .

ومع هذه الأصوات الثلاثة والصوت المفخم المجاور يتم التغاير بين الفتحتين ، بأن تصبح الأولى ضمة . وقد لحظت أن الضمة تكون خالصة إذا وقعت قبل أحد هذه الأصوات ، أي إذا كان ثاني الصامتين في التركيب المقطعي ، نحو يُمَر . وتكون الضمة ممالة قليلاً نحو الكسرة إذا وقعت بعد أحد هذه الأصوات ، أي إذا كان أول الصامتين في التركيب المقطعي ، نحو مِطَرْ .

ومن أمثلة تأثير هذه المجموعة :

طُمَعْ[٤٩] – طُمَاطْ – مِصَعْ – مِطَر .

بسبب الميم والصوت المفخم . وهو في هذه الأمثلة الطاء والصاد .

و : صُبَاحْ – رُبَاحْ – رُبَايِحْ[٥٠] – قُبَايِلْ – بطاط – انْبِطح[٥١] .

بسبب الباء والصوت المفخم ، وهو في هذه الأمثلة : الصاد والطاء والراء والقاف .

و: صُفات – انِفَل – فُطَرْ – كُفَر .

بسبب الفاء والصوت المفخم ، وهو هنا : الصاد والطاء والياف ، والراء .

فإذا لم يوجد مع هذه الأصوات الثلاثة (الميم والباء والفاء) صوت مفخم ، مثل ثُمانْيه ، زَقان ، لَبَنْ ، كانت كأصوات المجموعة الثالثة الآتية . لأن الاستقراء الذي أجريته في اللهجة كشف عن وجود التفخيم مقارناً للضم ، مع هذه الأصوات الشفوية ، أو الشفوية الأسنانية .

---

(٤٨) كالصاد والضاد والطاء والظاء والقاف والراء .

(٤٩) في المثل الكويتي : من طَمَع طَبَع .

(٥٠) في المثل الكويتي : شِرِيَّة الخِسْران يوم الرُّبايح .

(٥١) في المثل الكويتي : ماطاحْ إلا انْبِطَحْ .

ب – ومن هذه المجموعة التي تؤثر الضم ، ويتم معها التغاير بين الفتحتين بأن تصبح الفتحة الأولى ضمة : صوت الواو ، سواء أكان أولاً نحو وصْل أو ثانياً نحو نُوه ، اشْتوه . وقد لحظت أن الضمة تكون خالصة إذا كانت قبل الواو ، وممالة نحو الكسرة إذا كانت بعد الواو . فالضمة في : نُوه ، طُوه ضمة خالصة . والضمة في : وصَل ، ممالة نحو الكسرة .

ويتم التغاير بين الفتحتين مع هذه المجموعة الثانية بشرط عدم وجود أحد أصوات المجموعة الأولى التي تقتضي بقاء حركتي الفتحة كما بيّنا من قبل .

ففي الأمثلة الآتية يتم التغاير بأن تصبح الحركة الأولى ضمة ، بسبب الواو :

سُوَالِفْ – دُوَاوِينْ – طُوَاوِيش [٥٢] – نُوَاطِير – زُوَاج – سُوه سُوه – نُوه – الْتُوه – اسْتُوه .

ولكن إذا وجد من أصوات المجموعة الأولى التي تقتضي الفتح صوت مجاور للواو فلا يتم التغاير ، بل تبقى الفتحتان ، فعلى حين يقول الكويتي : طُواويش ، بضم الطاء . وسُوالف ، بضم السين ، تراه يقول : قَواوِيص ، وغَوَايِرْ ، وعَوَارِي ، بفتح الغين والعين ، لأنها من أصوات الحلق .

وعلى حين يقول : وُكاحَة بضم الواو ، يقول : وَناسه بفتح الواو ، بسبب وجود النون من أصوات المجموعة الأولى .

٣ – **المجموعة الثالثة** ، وهي التي يتم معها التغاير بين الفتحتين بأن تكون الحركة الأولى كسرة خفيفة .

ولا يتم ما تقتضيه هذه المجموعة إلا إذا لم يوجد من أصوات المجموعة الأولى ما يقتضي الفتح ، ومن أصوات المجموعة الثانية ما يقتضي الضم .

وعلى سبيل المثال : صوت التاء من هذه المجموعة الثالثة التي لا تقتضي الفتح ولا الضم ، ولكن إذا وجد صوت ما من المجموعة الأولى يقتضي فتح التاء فُتحت ، أو صوت من المجموعة الثانية يقتضي الضم ضُمّت . فإذا لم يوجد هذا ولا ذاك كسرت كسرة خفيفة ،

---

(٥٢) جمع طوّاش ، وهو تاجر اللؤلؤ الذي يقرض البحارة ويمدّ لهم في أجل الدفع . وهو بهذا المعنى ذو أصل عربي ، فالطوش : المطل .

مثل :

الفعل : تَرَسْ — مفتوح التاء لوقوعها قبل الراء من المجموعة الأولى .

والفعل : تُفَخْ — مضموم التاء لوقوعها قبل الفاء مع وجود صوت من أصوات الاستعلاء المفخمة .

والفعل : تْكَلَّم — مكسور التاء كسرة خفيفة لعدم وجود صوت من المجموعة الأولى أو الثانية .

وهكذا ...

وتتألف هذه المجموعة من :

أ - **الأصوات الأسنانية** : الثاء ، الذال ، الظاء ، الصاد .

ب - **الأصوات الأسنانية اللثوية** : الدال ، التاء ، الطاء .

جـ - **أصوات وسط الحنك** (الأصوات الشجْرية) : الجيم ، الياء ، الشين .

د - **الأصوات الأسَلية** : ز ، س ، ص .

هـ - **أصوات أقصى الحنك** : الياف ، القاف ، الكاف .

ويضاف إلى هذه المجموعة ما لم تتوافر فيه الشروط من أصوات المجموعتين الأولى والثانية ، أي :

و - **الأصوات اللثوية الثلاثة** : اللام ، الراء ، النون ، إذا كان أحد هذه الأصوات هو الأول في التركيب المقطعيّ لأنه **لا** يكون من الجموعة الأولى إلا إذا كان هو الثاني .

ز - **الأصوات الشفوية والشفوية الأسنانية** : الميم ، الباء ، الفاء . إذا لم يتحقق شرط كونها من المجموعة الثانية ، التي تُؤثر الضم ، وهو مجاورتها لصوت مفخم . وإذا لم يجاورها أحد أصوات المجموعة الأولى التي تؤثر الفتح .

ولتوضيح ذلك أُورد ثلاث كلمات من اللهجة ، مبدوءة بالميم ، من وزن واحد ، مع اختلاف حركتها في كلّ ، وأذكر السبب :

الميم في الكلمة : مَنَاير ، جمع مَناره ، **مفتوحة** ، بسبب وجون **النون** بعدها ،

وهي من أصوات المجموعة الأولى التي تؤثر الفتح .

والميم في الكلمة : مِطايِن **مضمومة** لاجتماع الميم والصوت المفخم وهو الطاء .

والميم في الكلمة : مْسايد **مكسورة** كسر خفيفة ، لأن شرط ضم الميم لم يتحقق وهو وجود الصوت المفخم . ولأن الصوت التالي وهو السين لا يقتضي الفتح ولا الضم .

وهذه أمثلة يتحقق فيها مسلك هذه المجموعة :

ذْبَحْ ، سْكَتْ ، صْدَق ، لْبَسْ ، انْتْشَرْ ، ابْتْسَمْ (ماضٍ) ، تْكَلَّم ، تْسَنَّع ، تْصايَنْ ، مْشاكِل ، مْيادِيفْ ، سْكاكِين ، زْيابِيل ، شْجاعَه ..

☆ الفتحات الثلاث :

وينطبق هذا القانون على ما توالت فيه ثلاث فتحات أيضاً ، حيث تسقط الحركة الأولى ، وفقاً لقانون سابق[٥٣] .

أما الحركتان التاليتان فيتم التماثل أو التغاير بينهما ، وفقاً للمجموعة الصوتية المجاورة .

فالأفعال الفصيحة : سَكَتَتْ ، نَجَحَتْ ، عَرَفَتْ .

تنطق في اللهجة : سْكِتَتْ ، نْجَحَتْ ، عْرُفَتْ .

حيث سقطت الحركة الأولى وفقاً لقانون سابق . وتطورت أولى الفتحتين الباقيتين ، وفقاً لهذا القانون الذي نعرضه ، فأصبحت ضمة في : عْرُفت ، بسبب الفاء والراء المفخمة . ومثله : خْرُفَتْ . (المجموعة الثانية) وأصبحت كسرة خفيفة في سْكِتَت ، ومثله : صْدِقَتْ ، كْتِبَتْ (المجموعة الثالثة) .

على حين بقيت الفتحتان في : نجَحت ، حيث فتحت الجيم قبل الحاء ، لأنها من أصوات المجموعة الأولى . ومثلها زْفَنَتْ[٥٤] ، حيث فتحت الفاء قبل النون . طْلَعَت ، حيث فتحت اللام قبل العين .

---

(٥٣) راجع ص٦١ من «خصائص اللهجة الكويتية» .

(٥٤) زفن يزفن : رقص . والكلمة في الفصحى بنفس المعنى .

☆ يصدق هذا القانون على الفتحتين القصيرتين ، نحو حَدَّجْ[٥٥] وعلى الفتحة القصيرة التي تليها فتحة طويلة ، نحو : حَدَاق[٥٦] .

أما إذا كانت الفتحة الأولى طويلة والثانية قصيرة ، نحو :

/هـ ا وَ / شْ.سَ ا سَ / زْ ، اسْ / تَ ا نَ / سْ .

فلا تغير يطرأ على الفتحة القصيرة الثانية[٥٧] ، بل تبقى كما هي في الفصحى .

☆ **الفتحة المتلوة بكسرة :**

كان ما سبق خاصاً بالحركات المتماثلة في الفصحى والتي يتم بينها التغاير أو يبقى التماثل .

أما إذا كانت الحركتان متغايرتين ، وكانت أولاهما فتحة والثانية كسرة ، مثل : نَبي ، أمير ، كَبير ، فقد أسفر الاستقراء في هذا البحث عن أن اللهجة الكويتية تحافظ على الفتحة مع ستة أصوات فقط ، هي أصوات الحلق إذا كان أحدها سابقاً على هذه الحركة .

وفي غير ذلك تطورت الفتحة إلى كسرة ، نحو : نِبي ، صِبي ، كْبِيرْ ، رِفِيجْ ، صِدِيجْ .) هذا هو نص القانون العلمي الذي وضعناه .

ملحوظة : الحركات التي تناولها هذا القانون هي :

☆ (فتحة + فتحة) في اللغة العربية ، وما يطرأ على الحركة الأولى من تغير في اللهجة الكويتية ، وفقاً لنوع الصوت المجاور .

☆ (فتحة + فتحة + فتحة) في اللغة العربية ، وما يطرأ عليها في اللهجة الكويتية من تغير ، حيث تسقط الفتحة الأولى ، وتحرك الثانية بحركة قد تكون ضمة أو كسرة ، أو تبقى فتحة ، وفقاً لنوع الصوت المجاور .

☆ (فتحة + كسرة) في اللغة العربية وما يطرأ عليها من تغير في اللهجة الكويتية ،

(٥٥) هو في الفصحى : الحدج وهو صغار البطيخ . ويطلق في اللهجة على كل ما يشبه هذا البطيخ الصغير نحو الطماطم .

(٥٦) نوع من صيد السمك .

(٥٧) خلافاً للهجة القاهرية حيث تكسر الفتحة الثانية : عارِك سافِر .

حيث لا تبقيان هكذا إلا مع الأصوات الحلقية الستة ، وتتطور الفتحة إلى كسرة مع بقية الأصوات . أما الكلمات المبدوءة بكسرة ، أو المبدوءة بضمة ، والمتلوة بحركة مماثلة أو مغايرة فقد عولجت في المحاضرة السابقة (٥٨) .

وبهذا نكون قد أتممنا وضع نظام للحركات المتتالية في اللهجة الكويتية

☆ ☆ ☆

ووفاء بما وعدتُ ، أن يكون عرض هذا القانون شاملاً المراحلَ العلمية التي سلكها البحث للوصول إليه ، والبرهنة عليه ، أقدم فيما يلي :

١ - التجارب العلمية ، التي أجريت للبرهنة على صدق القانون .

٢ - طائفة من الأمثال الشعبية الكويتية ، وتطبيق القانون على الكلمات الواردة فيها مما يصدق عليه القانون .

---

(٥٨) راجع الصفحات : ٦٦-٧٠ ، ٨٢ ، ٨٣ من : خصائص اللهجة الكويتية .

تجارب علمية
للبرهنة على صدق القانون

بعد أن فرغنا من مرحلتي البحث والكشف ، من مراحل المنهج الاستقرائي ، يأتي دور مرحلة البرهان العلمي على صدق الفروض التي انتهت بنا إلى القانون الذي فرغنا منه عرضه الآن .

وفي مقدمة الطرق الاستقرائية التي سلكناها ، والتي يحددها المنهج العلمي للبرهنة على صحة الفروض ، طريقتان هما :

١ - طريقة الاتفاق Mèthode de Concordance

وتسمى طريقة (قائمة الحضور) Table de Prèsence

٢ - طريقة الاختلاف Mèthode de Diffèrence

وتسمى طريق (قائمة الغياب) Table d'absence

والمراد بطريقة الاتفاق : المقارنة بين أكبر عدد ممكن من الظواهر أو الظروف التي تحتوي سبب الظاهرة المراد تفسيرها .

وهي الطريقة التي حددها «ستيوارت مل» على النحو التالي :

« إذا اتفقت حالتان أو أكثر للظاهرة المراد بحثها في ظرف واحد فقط ، فهذا الظرف الوحيد الذي تتفق فيه جميع هذه الحالات هو السبب في هذه الظاهرة أو نتيجتها »[٥٩] .

أما طريقة الاختلاف في المنهج العلمي ، فهي المقارنة بين حالتين متشابهتين في جميع الظروف ما عدا ظرفاً واحداً ، بحيث توجد الظاهرة في إحدى الحالتين ولا توجد في الأخرى وحينئذ تكون الظاهرة نتيجة أو سبباً لهذا الظرف .

وهذه الطريقة - كسابقتها - تعتمد على قانون السببية العام ، لأن وجود السبب

---

(٥٩) د. محمود قاسم : المنطق الحديث ومناهج البحث : ١٧٥ (ط-٤) .

يؤدي إلى وجود النتيجة ، كما يؤدي اختفاؤه إلى عدم وجودها . ويحدد «مل» طريقة الاختلاف بقوله :

« إذا اشتركت الحالتان اللتان توجد الظاهرة في إحداهما ولا توجد في الأخرى في جميع الظروف ما عدا ظرفاً واحداً لا يوجد إلا في الحالة الأولى وحدها ، فإن هذا الظرف الوحيد الذي تختلف فيه الحالتان هو نتيجة الظاهرة أو سببها ، أو جزء ضروري من هذا السبب »(٦٠) .

ولتيسير استيعاب هذا القانون والبرهنة عليه ، فسأتناول تلخيصه فقرة فقرة ، وأقدّم البرهان عليها ، سالكاً طريقة الاتفاق أولاً ، وطريقة الاختلاف ثانياً .

الفقرة (أ)

« الكلمة التي توالت فيها فتحتان ، في اللغة العربية الفصحى ، تبقى الفتحتان متماثلتين فيها ، في اللهجة الكويتية ، إذا تحقّق واحدٌ من هذه الظروف :

أ – إذا كان الصوت الصامت (الساكن) الأول ، أو الثاني ، واحداً من أصوات الحلق الستة (الهمزة – الهاء – العين – الحاء – الغين – الخاء) .

ب – إذا كان الصوت الثاني واحداً من الأصوات اللثوية الثلاثة : اللام ، والراء ، والنون . »

(٦٠) المصدر السابق نفسه : ١٧٩ ، ١٨٠ .

البرهنة بطريقة الاتفاق

ومعنى تطبيق هذه الطريقة هنا أن نورد أكبر قدر ممكن من الكلمات التي يتحقّق فيها ارتباط توالي حركتي الفتحة ، في اللهجة الكويتية ، بوجود صوت من الأصوات السابقة :

١ - **الأسماء الآتية** جاءت في اللهجة الكويتية بتوالي الفتحتين ، كاللغة الفصحى بسبب وجود أصوات الحلق في التركيب المقطعيّ الذي توالت فيه الفتحتان :

☆ **الهمزة :** أَبَدْ أَبَدْ ، أَمَان ، أَجَانِب ، أَصَايِل ، أَسَامِي ، أَيَاوِيد ، أَوَادِم .

فقد توالت الفتحتان في المقاطع : /أَبَـ/ ، /أَمَـا/ ، /أَجَـا/ ، /أَصَـا/ ، /أَسَـا/ ، /أَيَـا/ ، /أَوَا/ . **بسبب صوت الهمزة .**

☆ **الهاء :** هَيَا ، سَهَر ، زَهَشْ ، سَهَارَه ، مَهَارَه .

فقد توالت الفتحتان في المقاطع : /هَيَـا/ ، /سَهَـ/ ، /زَهَـ/ ، /سَهَـا/ ، /مَهَـا/ **بسبب صوت الهاء .**

☆ **العين :** عَمَلْ ، عَدَالْ ، عَجَاجْ[٦١] ، طَعَام ، عَمَارْ ، عَبَاتْ ، عَصَاتْ ، عَكَّاف[٦٢] ، عَيَازَه ، وَعَايِد ، عَوَار ، عَوَايِر ، عَيَايِز ، عَصَاعِص ، مَعَازِيب[٦٣] . مَزْرَعَه . **فقد توالت** الفتحتان في المقاطع : /عَمَـ/ ، /عَدَا/ ، /عَجَـا/ ، /طَعَـا/ ، /عَمَـا/ ، /عَبَـا/ ، /عَصَـا/ ، /عَكَّا/ ، /عَيَا/ ، /وَعَا/ ، عَوَا/ ، /عَيَا/ ، /عَصَا/ ، /مَعَا/ ، /رَعَه/ . **بسبب صوت العين .**

☆ **الحاء :** حَطَبْ ، حَنَاي ، حَيَالْ[٦٤] ، زَحَاتْ ، حَيَاتْ ، حَصَاتْ ، حَلَاتْ ، حَمَاتْ ، حَسَافَه[٦٥] ، شَحَاطَه ، حَزَاوِي[٦٦] ، يِحَافِي ، حَمَامِيل ، مَذْبَحَه .

---

(٦١) هو الغبار الكثير ، والكلمة عربية فصحى ، وقد حلت محلها الآن في اللهجة كلمة تركية دخيلة هي : الطوز .

(٦٢) الملق والرياء والكلمة عربية الأصل .

(٦٣) جمع معزّب وهو السيّد أو صاحب العمل .

(٦٤) الصيد البرّي بالفخاخ .

(٦٥) الحسافة : الأسف والأسى .

(٦٦) الحزاوي : جمع حزاية ، وهي حكاية خيالية ، ترويها الجدات أو الأمهات للأطفال ، للتسلية أو التربية .

فقد توالت الفتحتان في المقاطع : /حَطَ/ ، /حَدَا/ ، /حَبَا/ ، /رَحَا/ ، /حَيَا/ ، /حَصَا/ ، /حَلا/ ، /حَمَا/ ، /حَسَا/ ، /شَحَا/ ، /حَزَا/ ، /بَحَا/ ، /حَا/ ، /بَحَ/ . **بسبب صوت الحاء .**

☆ **الغين :** مَغَرْ ، غَبَا ، غَسَال ، طَغَام ، قْوَانَاتْ ، قْطَاوِي ، قْوَازِي ، قْوَاوِيص .

فقد توالت الفتحتان في المقاطع: /مَغَ/ ، /غَبَا/ ، /غَسَا/ ، /طَغَا/ ، /قْوَا/ ، /قْطَا/ ، /قْوَا/ ، /قْوَا/ . **بسبب صوت الغين .**

☆ **الخاء :** خَطَرْ ، خَمَامْ ، خَيَارَه ، مَخَابِز ، خَبَابِيز ، خَلاجِين .

فقد توالت الفتحتان في المقاطع : /خَطَ/ ، /خَمَا/ ، /خَيَا/ ، /مَخَا/ ، /خَبَا/ ، /خَلا/ . **بسبب صوت الخاء .**

٢ – **والأفعال الماضية الآتية جاءت في اللهجة الكويتية بتوالي الفتحتين ، كاللغة الفصحى ، بسبب أصوات الحلق :**

☆ **الهمزة :** أَكَلْ ، أَمَرْ ، سَأَلْ ، انْسَأَلْ .

فقد توالت الفتحتان في المقاطع : /أَكَ/ ، /أَمَ/ ، /سَأَ/ ، /سَأَ/ . **بسبب صوت الهمزة .**

☆ **الهاء :** هَيَقَه ، سَهَرْ ، نَهَق ، هَدَمْ ، انْهَدَم[٦٧] ، افْتَهَمْ ، انْتَهَتْ ، تَهَاوَشَوْ ، تَهَنَّى .

فقد توالت الفتحتان في المقاطع : /هَيَ/ ، سَهَ/ ، /نَهَ/ ، /هَدَ/ ، /هَدَ/ ، /تَهَ/ ، /تَهَ/ ، /تَهَا/ ، /تَهَ/ . **بسبب صوت الهاء .**

---

(٦٧) يلاحظ أنه إذا طرأ على هذا الوزن ما يغير تركيبه المقطعي ، فإن حركاته تتغير وذلك كأن يلحق به تاء التأنيث ، أو واو الجماعة فحينئذ لا تتوالى الفتحتان بل يقال :
انْهِدْمَتْ ، افْتِهْمَت ، انْدِفْعَتْ ، انْكِتْبَتْ ، افْتِهْمَو .. الخ .
ويلاحظ ذلك في كل ما يأتي من أمثلة هذه الصيغة .

☆ **العين** : عزمْ ، عطسْ ، عيزْ ، عقِلْ ، دعمْ ، يعدْ ، وعدْ ، لعبْ ، انـدعم ، انْعوى ، تعبّر ، تعشر ، تعفّس ، تعنْقي ، تعاتبْنا ، تعاندو .

فقد توالت الفتحتان في المقاطع : /عزَ/ ،/عطـ/ ، /عيـ/ ، /عقِـ/ ، /دعـ/ ، /يعـ/ ، /وعـ/ ، /لعـ/ ، /دعـ/ ، /عـو/ ، /تعـ/ ، /تعـ/ ، /تعـ/ ، /تعـ/ ، /تعـ/ ، /تعـ/ . **بسبب صوت العين .**

☆ **الحاء** : حفِنْ ، حمي ، حـدرْ ، حـذفْ ، حصلْ ، ضحكْ ، وحصْ ، طحنْ ، انْحبسْ ، انْحفِنْ ، امْتحنْ ، تحكّي ، تحسّفْ ، تحاربْو .

فقد توالت الفتحتـان في المقـاطع : /حفِـ/ ، / حمـ/ ، /حـد/ ، /حـذ/ ، /حصـ/ ، /ضحـ/ ، /وحـ/ ، /طحـ/ ، /حبـ/ ، /حفِـ/ ، /تحـ/ ، /تحـ/ ، /تحـ/ ، /تحـ/ ، /تحـا/ . **بسبب صوت الحاء .**

☆ **الغين** : بغى ، غـلْ ، غدا ، انْشغلْ ، اشْتغلْ ، تغشمر ، تغنّى .

فقد توالت الفتحتان في المقاطع : /بغا/ ، /غـ/ ، /غـدا/ ، /شغـ/ ، /تغـ/ ، /تغـ/ ، /تغـ/ . **بسبب صوت الغين .**

☆ **الخاء** : خطرْ ، دخلْ ، خسرْ ، ختمْ ، تخنّنْ ، تخسّبق ، تخانقو .

فقد تـوالت الفتحتــان في المقــاطـع : /خطـ/ ، /دخـ/ ، خسـ/ ، /ختـ/ ، /تخـ/ ، /تخـ/ ، /تخا/ . **بسبب صوت الخاء .**

٣ – **الأسماء الآتية توالت فيها فتحتان في اللهجة الكويتية ، كاللغة الفصحى لأن الصوت الثاني في التركيب المقطعيّ : لامٌ ، أو راء ، أو نون :**

☆ **اللام** : ولدْ ، بلدْ ، سلفْ ، زلاطه ، زلابيه ، ثلاث ، فلاح ، سلامات ، مـاكو كلافه ، ملاعين ، بلابيل ، بلاليط ، بلايـد ، مجلايـد ، ملايـط ، جلافمه ، صلايب ، يلاليب ، يلاليف ، مزيّله .

فقـد توالت الفتحتـان في المقـاطع : /ولـ/ ، /بلـ/ ، /سلـ/ ، /زلا/ ، /زلا/ ، /ثلا/ ،

/فَلاَ/ ، /سَلاَ/ ، /كَلاَ/ ، /مَلاَ/ ، /بَلاَ/ ، /بَلاَ/ ، /جَلاَ/ ، /فَلاَ/ ، /جَلاَ/ ، /صَلاَ/، /فَلاَ/، /يَلَـ/ ، /. لأن الصوت الثاني فيها : **لام** .

☆ **الراء :** وَرَقْ ، مَرَقْ ، فَرَح ، دَرَجْ ، وَرَاكْ ، بَرَادْ ، يَّرَاد ، كَرَامـه ، شَرَاكـه ، بَرَاحه ، بَرَايح، بَرَاطِم ، يَرَافِع ، دَرَابِيح ، يَّرَايِّر ، دَرَابِيل، خَرَابِيط ، بَرَابِيط ، شَرَابِيكْ ، شَرَايك ، طَرَاثِيث ، مَرَازِمْ ، زَرَازِيرْ ، فَرَافِيع صِيفْ ، فَرَارِيش .

فقد تـوالت الفتحتـان في المقـاطـع : /وَرَ/ ، /مَرَ/ ، /فَرَ/ ، /دَرَ/ ، /وَرَا/ ، /بَرَا/ ، /يَرَا/ ، /كَرَا/ ، /شَرَا/ ، /بَرَا/ ، /بَرَا/ ، /يَرَا/ ، /بَرَا/ ، /بَرَا/ ، دَرَا/ ، /يَرَا/ ، /دَرَا/ ، خَرَا/ ، /بَرَا/ ، /شَرَا/ ، /شَرَا/ ، /طَرَا/ ، /مَرَا/ ، /زَرَا/ ، /فَرَا/ ، /فَرَا/ . لأن الصوت الثاني فيهـا **راء** .

☆ **النون :** سَنَع ، بَنَكْ ، فَنَصْ ، بَنَاتْ ، وَنَاسـه ، مَنَـاره ، مَنَـاصِب ، مَنَـاخِل صَنَايِل ، جَنَاجِف ، دَنَانِير ، بَنَانُوه .

فقد توالت الفتحتـان في المقـاطع : /سَنَـ/ ، /بَنَـ/ ، /فَنَـ/ ، /بَنَـ/ ، /وَنَـ/ ، /مَنَـا/ /مَنَا/ ، /مَنَا/ ، /صَنَا/ ، /جَنَـا/ ، /دَنَا/ ، /بَنَا/ . لأن الصوت الثاني فيها : **نون** .

٤ – **والأفعـال** الآتيـة تـوالت فيهـا فتحتـان في اللهجـة ، كاللغـة الفصحى ، لأن الصوت الثاني في التركيب المقطعي : لام ، أو راء ، أو نون :

☆ **اللام :** ذَلَفْ ، طَلَع ، قَلَبْ ، سَلَم ، شَلَخ، مَلَخْ ، فَلَطْ ، جَلَع، وَلَـه ، انْشَلَخْ ، انْشَلَع ، انْجَلَع ، انزَلَقْ ، انْقَلَعْ ، انقَلَبْ ، اخْتَلَفْ ، اسْتَلَمْ ، تَلَقّى ، تَلَمّسْ ، تَلَغْوَزْ .

فقد توالت الفتحتـان في المقـاطع : /ذَلَـ/ ، /طَلَـ/ ، /قَلَـ/ ، /سَلَـ/ ، /شَلَـ/ ، /مَلَـ/ ، /فَلَـ/ ، /جَلَـ/ ، /وَلَـ/ ، /شَلَـ/ ، /شَلَـ/ ، /جَلَـ/ ، /زَلَـ/ ، /قَلَـ/ ، /قَلَـ/ ، /تَلَـ/ ، /تَلَـ/ ، /تَلَـ/ ، /تَلَـ/ ، /تَلَـ/ . لأن الصوت الثاني فيها : **لام** .

☆ **الراء :** سَرَى اللّيــل ، تَرَسْ ، شَرَب ، فَرَح[٦٨] ، يَجْرَش ، كَرَه ، شَرَد ، سَرَد ،

(٦٨) الأفعال : شرب ، فرح ، كره ، في اللغة الفصحى بكسر الراء ولكنها تطورت في اللهجة الكويتية وغيرها من اللهجات إلى فتح الراء . وفي بعض اللهجات العربية يقال : شِرِب وفِرِح وكِرِه بكسر الصوتين الأولين .

بَرَكْ ، تَرَكْ ، بَرِي ، دَرَسْ ، احْتَرَي ، افْتَرِي ، انْتَرَسْ ، اخْتَرَعْ ، اخْتَرَبْ ، تَرَيَّــوْ ، تَرَخَّصْ ، تَرَاوَى لِي ، تَرَافِقَوْ .

فقـد تـوالت الفتحتـان في المقـاطـع : /سَرَا/ ، /تَرَ/ ، /شَرَ/ ، /فَرَ/ ، /فَرَ/ ، /كَرَ/ ، /شَرَ/ ، /سَرَ/ ، /بَرَ/ ، /تَرَ/ ، /بَرَ/ ، /دَرَ/ ، /تَرَ/ ، /تَرَ/ ، /تَرَ/ ، /تَرَ/ ، /تَرَ/ ، /تَرَ/ ، /تَرَ/ ، /تَرَ/ ، /تَرَ/ ، /تَرَا/ ، /تَرَا/ . لأن الصوت الثاني فيها : راء .

☆ **النون** : يَنَصْ ، يَنَغْ ، مَنَعْ ، اختَنَيْ ، تَنَهْوَص ، تَنَحْش ، تَنَمْشْ .

فقـد توالت الفتحتـان في المقـاطـع : /يَنَـ/ ، /يَنَـ/ ، /مَنَـ/ ، /تَنَـ/ ، /تَنَـ/ ، /تَنَـ/ ، تَنَـ/ . لأن الصوت الثاني فيها : **نون** .

هذه هي الطريقة التي سلكتها في البرهنـة على صحـة الفروض العلميـة التي انتهت إليها الملاحظة الدقيقـة لتوالي الحركات في اللهجة . والفقرة التي برهنّـا عليهـا الآن تحـدّد المواقع التي يتم فيها توالي الفتحتين في اللهجة الكويتية ، بحيث تكون كاللغة الفصحى ..

وبعد هذا لو سئلت : هل تتوالى الفتحتان في كلمـة مـا في لهجـة الكويت في غير هـذه المواقـع ؟ فـالجـواب – في ضـوء الملاحظـة والتجربـة ، والفرض والبرهان – لا ..

وسنزيد الفقرة السابقة من القانون تأكيـداً حين نسلـك الطريقـة الثـانيـة من طرق البرهان في المنهج الاستقرائي ، أعني :

البرهنة بطريقة الاختلاف

في هذه المرحلة من مراحل البرهان كنت أعقد مقارنة بين كلمتين أو كلمـات ، تتفق في جميع الظروف : في وزنها وحركاتهـا في الفصحى ، وفي جميع أصواتهـا ، مـا عـدا ظرفـاً واحداً ، هو أنه يوجد في إحداهما أو إحداها الصوت الذي بيّنا في القـانون ، وفي البرهنـة بطريقة الاتفاق ، أنه السبب في وجود الظاهرة ، أي **توالي الفتحتين** .

ومن أمثلة ذلك :

☆ الكلمات : أمانْ ، زَمانْ ، ثمانْ .

تتألف كلّ منها في العربية من مقطعين ، هما على الترتيب : /أَ/ ، /مانْ/ ، /زَ/ ، /مان/ ، /ثَـ/ ، /مان/ .

فالمقطع الثاني في كل منها واحد ، هو : /مان/ .

والفارق بين الكلمات الثلاث هو المقطع الأول : /أَ/ في الكلمة الأولى و/زَ/ في الكلمة الثانية و/ثَـ/ في الكلمة الثالثة .

وإذا تأملنا نطق الكلمات الثلاث في اللهجة الكويتية وجدنا :

أ – الكلمة : أَمان ، تنطق بتوالي الفتحتين في أولها .

ب – الكلمة : زِمان ، تنطق بكسرة خفيفة ثم فتحة طويلة .

جـ – الكلمة : ثِمان(٦٩) ، تنطق بكسرة خفيفة ثم فتحة طويلة .

☆ نستنتج من ذلك ارتباط توالي الفتحتين بصوت الهمزة ، كما بيّنا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الفعلان : تَهَدَّمْ ، وتَقَدَّمْ . يتألف كل منها من ثلاثة مقاطع هي :

/تَـ/ ، /هَدْ/ ، /دَمْ/ . و : /تَـ/ ، /قَدْ/ ، /دَمْ/ .

فالمقطعان الأول والثالث متماثلان في الفعلين . والفارق بينهما أن المقطع الثاني /هَـدْ/ في الفعل الأول يقابله المقطع الثاني /قَدْ/ في الفعل الثاني .

وإذا تأملنا نطق الفعلين في لهجة الكويت وجدنا :

أ – الفعل : تَهَدَّم ، ينطق بتوالي الفتحتين في أوله : تَهَـ ..

ب – الفعل : تِجَدَّم ، ينطق بكسر التاء كسرة خفيفة : تِجَـ ..

---

(٦٩) يلاحظ أنه مع وجود صوت الميم ، وهو من أصوات المجموعة الثانية التي تؤثر الضم وفقاً لهذا القانون ، فلا ضم في هذه الأمثلة الثلاثة ، ففي كلمة أمان توجد الهمزة من المجموعة الأولى وهي تقتضي توالي الفتحتين . وفي كلمتي زمان وثمان لا يوجد صوت مفخم (الصاد ، الضاد ، الطاء ، الظاء ، القاف ، الخاء ، الراء) وهو شرط ضروري للضم مع أصوات المجموعة الثانية .

☆ نستنتج من ذلك ارتباط توالي الفتحتين بصوت **الهاء** ، كما بيّنا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الكلمتان : عَمَلْ ، جَمَلْ .

تتألف كل منهما من مقطعين هما : /عَـ/ ، /مَلْ/ . و: /جَـ/ ، /مَلْ/ .

والمقطع الثاني في كلتيهما واحد . والخلاف في المقطع الأول ، فهو في الكلمة الأولى : /عَـ/ وفي الكلمة الثانية : /جَـ/ .

وإذا تأملنا نطق الكلمتين في اللهجة الكويتية وجدنا :

أ – الكلمة : عَمَلْ ، تنطق بتوالي الفتحتين في /عَمَـ/ .

ب – الكلمة : يَمَلْ ، تنطق بكسرة خفيفة في أولها : /يَمَـ/ .

☆ نستنتج من ذلك ارتباط توالي الفتحتين بصوت **العين** ، كما بيّنا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الفعلان : حَصَل ، نَصَل .

يتألف كل منهما من مقطعين هما : /حَـ/ ، /صَل/ . و: /نَـ/ ، /صَل/ .

المقطع الثاني في كليهما واحد ، وهو : /صَل/ . والخلاف في المقطع الأول ، فهو في الفعل الأول : /حَـ/ وفي الفعل الثاني : /نَـ/ .

وإذا تأملنا نطق الفعلين في اللهجة الكويتية وجدنا :

أ – الفعل : حَصَلْ ، ينطق بتوالي الفتحتين في أوله : /حَصَـ/ .

ب – الفعل : نصَلْ ، ينطق بكسرة خفيفة في أوله : /نَصَـ/ .

☆ نستنتج من ذلك ارتباط توالي الفتحتين بصوت **الحاء** ، كما بيّنا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الفعلان : غَذر ، قَذر .

يتألف كل منهما مقطعين هما : /غَـ/ ، /ذر/ . و: /قَـ/ ، /ذر/ .

والمقطع الثاني في كليهما واحد ، وهو : /دَرْ/ . والخلاف في المقطع الأول فهو في الفعل : /غَـ/ . وفي الثاني : /قَـ/ .

وإذا تأملنا نطق الفعلين في اللهجة الكويتية وجدنا :

أ – الفعل : غَدَرْ ، ينطق بتوالي الفتحتين في أوله : /غَدَ/ .

ب – الفعل : قِدَرْ . ينطق بكسرة خفيفة في أوله : /قِدَ/ .

☆ نستنتج من ذلك ارتباط توالي الفتحتين بصوت **الغين** ، كما بيّنا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الفعلان : تَخَنَّن ، تَجَنَّن .

يتألف كل منهما من ثلاثة مقاطع هي :

/تَـ/ ، /خَنْـ/ ، /نَن/ . و: /تَـ/ ، /جَنْـ/ ، /نَن/ .

والمقطعان الأول والثالث في كلا الفعلين متماثلان . والخلاف بينهما في المقطع الثاني ، فهو في الفعل الأول : /خَنْـ/ وفي الفعل الثاني : /جَنْـ/ . في الأول : خاء ، وفي الثاني : جيم .

وإذا تأملنا نطق الفعلين في اللهجة الكويتية وجدنا :

أ – الفعل : تَخَنَّن ، ينطبق بتوالي الفتحتين في أوله : /تَخَـ/ .

ب – الفعل : تِيَنَّن ، ينطق بكسرة خفيفة في أوله : /تِيَـ/ .

☆ نستنتج من ذلك ارتباط توالي الفتحتين بصوت الخاء ، كما بيّنا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الكلمتان : صَلاة ، صَفاة .

تتألف كل منهما من مقطعين هما : /صَـ/ ، /لاة/ . و: /صَـ/ ، /فاة/ .

والمقطع الأول في كلتيهما واحد ، هو : /صَـ/ . والخلاف بينهما في الصوت الأول من المقطع الثاني ، فهو في الكلمة الأولى : ل . وفي الثانية : ف .

وإذا تأملنا نطق الكلمتين في اللهجة الكويتية وجدنا :

أ - الكلمة : صَلاَتْ ، تنطق بتوالي الفتحتين في أولها : /صَلاَ/ .

ب - الكلمة : صُفَاتْ ، تنطق بضم الصاد وفتح الفاء : /صُفَا/ .

☆ نستنتج من ذلك ارتباط توالي الفتحتين بوجود صوت اللام ، في بداية المقطع الثاني من الكلمة ، كما بيّنا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الفعلان : انْتَرَسْ ، انْتَكَسْ .

يتألف كل منهما من ثلاثة مقاطع هي : /انْ/ ، /تَ/ ، /رَسْ/ . و: /انْ/ ، /تَ/ ، /كَسْ/ .

والمقطعان الأولان في كلا الفعلين متماثلان ، والخلاف بينهما في المقطع الثالث وبالتحديد في الصوت الأول منه ، فهو في الأول : ر ، وفي الثاني : ك .

وإذا تأملنا نطق الكلمتين في اللهجة الكويتية وجدنا :

أ - الفعل : انْتَرَسْ ، ينطق بفتح التاء والراء : /تَرَ/ ..

ب - الفعل : انْتَكَسْ ، ينطق بكسر التاء كسرة خفيفة وفتح الكاف : /تِكَ/ .

☆ نستنتج من ذلك ارتباط توالي الفتحتين بصوت الراء التالي للفتحة الأولى ، كما بيّنا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الفعلان : صَنَع ، صَقَع[٧٠] .

يتألف كل منهما من مقطعين هما : /صَ/ ، /نَع/ . و: /صَ/ ، /قَع/ .

والمقطع الأول في كلا الفعلين واحد ، هو : /صَ/ . والخلاف بينهما في الصوت الأول من المقطع الثاني ، فهو في الأول : ن وفي الثاني : ق .

وإذا تأملنا نطق الفعلين في اللهجة الكويتية وجدنا :

أ - الفعل : صَنَع ، ينطق بتوالي الفتحتين في أوله : /صَنَ/ .

(٧٠) أي رفع صوته صائحاً . والكلمة فصيحة .

ب - الفعل : صَقَعْ ، ينطق بكسر الصاد كسرة خفيفة وفتح القاف : /صِقَـ/ .

☆ نستنتج من ذلك ارتباط توالي الفتحتين بصوت النون التالي للفتحة الأولى ، كما بيّنا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

وبهاتين الطريقتين من طرق المنهج الاستقرائي : طريقتي الاتفاق والاختلاف اللتين عرضنا الآن نماذج منها ، تمت البرهنة على الفقرة الأولى من القانون الذي نحن بصدده .

وهذه هي الفقرة الثانية ، تلخيصاً وبرهنة :

الفقرة (ب)

« الكلمة التي توالت فيها فتحتان في اللغة العربية الفصحى ، تنطق أولاهما ضمة ، في اللهجة الكويتية ، إذا تحقق واحد من هذه الظروف :

أ - إذا كان الصوت الصامت ، الأول أو الثاني ، في التركيب المقطعيّ : ميماً ، أو باءً ، أو فاءً ، مجاوراً لصوت مفخم (الصاد ، أو الضاد ، أو الطاء ، أو الظاء ، أو القاف ، أو الخاء ، أو الراء) .

ب - إذا كان الصوت الصامت الأول أو الثاني ، في التركيب المقطعي ، واواً مطلقاً ، سواء جاورت صوتاً مفخماً أم لا . »

وقد لوحظ أن التأثير الذي تقتضيه الظروف الواردة في هذه الفقرة إنما يتم في حالة عدم وجود صوت من أصوات المجموعة الأولى التي تقتضي توالي الفتحتين والمبينة في الفقرة «أ» فيما سبق .

البرهنة بطريقة الاتفاق

ومعنى تطبيق هذه الطريقة هنا : أن نورد أكبر قدر ممكن من الكلمات التي يتحقق فيها ارتباط ضم الصوت الأول وفتح الثاني ، في الكلمة الكويتية التي تتوالى فيها الفتحتان في العربية الفصحى ، بوجود صوت من الأصوات التي بيّناها في الفقرة ب :

١ - الأسماء الآتية جاءت في اللغة الفصحى بفتحتين متتاليتين ، وجاءت في اللهجة الكويتية **بضمة تليها فتحة** ، بسبب وجود صوت شفوي ، أو شفوي أسناني (الميم ، الباء ، الفاء) مع مجاورة صوت مفخم . أو بسبب وجود صوت الواو :

☆ **الميم ، مع التفخيم :** مِطَرْ ، مِمَرْ ، طَمَع ، صُمَخْ ، مِطَار ، طُمَاط ، طُمَاشه ، دُمار ، رُمَاد ، مِطامع ، مِطَابِن ، مِصَابِبْ .

فقد تغايرت الحركتان في المقاطع الآتية ، في اللهجة الكويتية ، فنطقت الأولى ضمة ، أو حركة قريبة من الضمة ، ونطقت الثانية فتحة :

/مِطَـ/ ، /مِمَـ/ ، /ثَمَـ/، /طُمَـ/ ، /صُمَـ/ ، /مِطَـا/، /طُمَـا/ ، /طُمَـا/ ، /دُمَـا/ ، /رُمَـا/ ، /مِطَـا/ ، /مِطَـا/ ، /مِصَـا/ .

وذلك بسبب وجود صوت **الميم** مع وجود صوت مفخم هو على الترتيب : الطاء ، القاف ، الراء ، الطاء ، الصاد، الطاء ، الطاء ، الطاء ، الراء، الطاء ، الطاء ، الصاد ..

☆ **الباء ، مع التفخيم :** البِقَر ، البِقَا يُراسِكْ ، البِصَلْ ، الصُّبَخْ ، الطُّبَوْ ، صُبَابَهْ ، صُبَاح ، رُبَابه ، قُبَايل ، صُبَايِخْ ، صُبَابيغ (جمع صَبَّاغ) ، طُبَابيخ (جمع طبّاخ) ، مُنْصُبه (الحجرة التي يوضع عليها القدر) ، مُبِرُّبه ، مُبِصُّبه ، خُشْبَه .

فقد تغايرت الحركتان في هذه المقاطع ، في اللهجة الكويتية ، فنطقت الأولى ضمة ، أو حركة قريبة من الضمة ، ونطقت الثانية فتحة :

/بِقَـ/ ، /بِقَـ/ ، /بِصَـ/ ، /صُبَـ/، /طُبَـ/ ، /صُبَـا/ ، /صُبَـا/، /رُبَـا/ ، /قُبَـا/ ، /صُبَـا/ ، /طُبَـا/ ، /صُبَـ/ ، /صُبَـ/ ، /رُبَـ/ ، /صُبَـ/ ، /بِقَـ/ . بسبب صوت **الباء مع التفخيم** .

☆ **الفاء ، مع التفخيم** : السّفْرْ ، الفِفْصْ ، الصّفَاتْ ، صُفَافِير (جمع صفّار وهو صانع النحاس) ، تُفَافِيح (جمع تُفّاحة وهي البالونة التي يلعب بها الأطفال) ، ديرُفه (أرجوحة) .

فقد تغايرت الحركتان في هذه المقاطع ، في اللهجة الكويتية ، فنطقت الأولى ضمة ، أو حركة قريبة من الضمة ، ونطقت الثانية فتحة :

/سُفَـ/ ، /فِفَـ/ ، /صَفَـ/ ، /صُفَـا/ ، /تُفَـا/ ، /رُفَـ/ . وذلك بسبب صوت **الفاء مع التفخيم** .

☆ **الواو** : وِصَخْ ، دَوَهْ ، سُوَه ، وُطَنْ ، دُواتْ ، وِكَاحَه ، وِصَاخَه ، زُواج ، سُوَاد ، جُوَاب ، شُوَاهِد ، يُواطِي ، جُوابِي ، يُوَارِي ، مُوَاتِرْ ، مُواعين ، دُوارِف ، رُواعِب (جمع راعْبي وهو نوع من الحمام الذكر) ، بُوارِي ، دُوَاسِر ، شُوَاذِي (جمع شاذي وهو القرد) ، سُوالِف ، شُوارِب ، شُوارِع ، نُواخْذه ، يُوامع ، طُوارِي ، نُواصِي ، بُوادي (جمع بادية وهي إناء مفطّح من النحاس أو الألمنيوم) ، تُوافِيجْ (مصادفات) ، دُواوين ، دُواويح ، طُوارِيش ، طُواوِيش ، نُواطِير ، مُواضِيع ، مُودّة .

فقد تغايرت الحركتان في اللهجة الكويتية ، فنطقت الأولى ضمة ، أو حركة قريبة من الضمة ، ونطقت الثانية فتحة في هذه المقاطع التي يكون صوت الواو جزءاً منها ، ولا داعي لتحديد هذه المقاطع هنا لوضوحها .

٢ – والأفعال الآتية جاءت في الفصحى بتوالي فتحتين ، ولكنها جاءت في اللهجة الكويتية بضم يليه فتح ، بسبب وجود هذه الأصوات :

☆ **الميم ، مع التفخيم** : مِصَخْ ، كُمَش ، شُمَخْ ، رُمَشْ ، يِمَرْ ، طَمَعْ ، طُمَرْ ، زُمَط ، رُمَه ، مِصَه ، انتُمَرْ ، استُمَر ، حَمَقه ، يرْحُمَه .

فقد تغايرت الحركتان في المقاطع الآتية ، فنطقت الأولى في اللهجة الكويتية ، ضمة ، والثانية فتحة :

/مِصَـ/ ، /كُمَـ/ ، /شُمَـ/ ، /رُمَـ/ ، /يِمَـ/ ، /طُمَـ/ ، /طَمَـ/ ، /زُمَـ/ ، /رُمَـ/ ، /مِصَـ/ ، /تُمَـ/ ، /مِقَـ/ ، /حُمَـ/ . وذلك بسبب وجود صوت **الميم مع التفخيم** .

☆ **الباء مع التفخيم**: صَبّرْ ، نُبطْ ، صَبّغْ ، سَبّيْ ، لَبيْ ، وَبط ، طَبّخْ ، رَبّخْ ، بِطه ، بِطَلْ ، كَبّرْ ، طَبّعْ ، انرَبَط[71] ، انْبطَحْ ، ركُبّتْ ، خرُبّتْ ، بِرُبّتْ ، تْطالَبو .

فقد تغايرت الحركتان في المقاطع الآتية في اللهجة الكويتية ، فنطقت الأولى ضمة والثانية فتحة :

/صَبَـ/ ، /نُبَـ/ ، /صَبَـ/ ، /سَبَـ/ ، /لَبَـ/ ، /وَبَـ/ ، /طَبَـ/ ، /رَبَـ/ ، /بِطَـ/ ، /بِطَـ/ ، /كَبَـ/ ، /طَبَـ/ ، /رَبَـ/ ، /بِطَـ/ ، /كَبَـ/ ، /رَبَـ/ ، /رَبَـ/ ، /لَبَـ/ . وذلك بسبب وجود صوت **الباء مع التفخيم** .

☆ الفاء ، مع التفخيم : كَفّخْ ، فِصَخْ ، فِضَخْ ، صَفَطْ ، كَفَرْ ، طَفَرْ ، صَفَغْ ، تَفَخْ، نَفَخْ ، صَفَو الباب ، قْفَلْ انتُفَضَ ، انفَلْ ، تَمارَفو ، خرْفَتْ . فقد تغايرت الحركتان في المقاطع الآتية ، في اللهجة الكويتية ، فنطقت الأولى ضمة والثانية فتحة :

/كَفَـ/ ، /فِصَـ/ ، /فِضَـ/ ، /صَفَـ/ ، /كَفَـ/ ، /طَفَـ/ ، /صَفَـ/ ، /تَفَـ/ ، /نَفَـ/ ، /صَفَـ/ ، /قِفَـ/ ، /تَفَـ/ ، /فِفَـ/ ، /رَفَـ/ . وذلك بسبب وجود صوت **الفاء مع التفخيم** .

☆ **الواو**: وِصَلْ ، وِقَعْ ، وِقَفْ ، وِزَنْ ، تَوه ، طَوه ، لَوه ، وقه ، النَّوه ، اشْوه، انطَوه ، تْوَفَه ، تْوَنَسْ ، تَوَرْط ، تْوَفَيْ ، تْوكَلْ ، تْواعَدو ، تْوافَقو .

فقد تغايرت الحركتان في المقطع الذي فيه صوت الواو ، ونطقت الحركة السابقة على الواو أو اللاحقة لها ضمة ، ونطق الصوت التالي **فتحة** .

---

(71) إذا طرأ على التركيب المقطعي ما يقتضي حذف إحدى الحركتين اللتين وقع بينهما التغاير ، فإن أثر هذا القانون يتوقف ، وعلى سبيل المثال لو قيل : انربطت ، انبطحوا فإن الفعل ينطق في اللهجة انرْبطت ، انبطْحو .

البرهنة بطريقة الاختلاف

في هذه المرحلة قمنا باختبار الفرض العلمي الذي نحن بصدده ، والذي لخصناه في هذه الفقرة (ب) وتم الاختبار على هذا النحو :

☆ البرهنة – بطريقة الاختلاف – على ضرورة الشرط الذي اشترطناه هنا ، **وهو ألا يكون أحد الصوتين اللذين تتلوهما الحركتان المتطورتان إلى ضم وفتح ، من أصوات المجموعة الأولى التي بيّنا في الفقرة (أ) أن الفتحتين تبقيان فيها كالعربية الفصحى .**

☆ البرهنة – بطريقة الاختلاف – على ضرورة اجتماع أمرين معاً لتطور الفتحتين في اللغة العربية إلى ضم ففتح في اللهجة الكويتية ، هذان الأمران هما :

أ – وجود صوت شفوي أو شفوي أسناني .

ب – وجود صوت مفخم مجاور .

فإذا اختفى أحد هذين الأمرين اختفت معه الظاهرة .

وفي البرهنة بطريقة الاختلاف على شرط عدم وجود أحد أصوات المجموعة الأولى التي تتوالى معها الفتحتان ، تقارن مثلاً :

☆ الفعل: نَبَط ، والفعل : هَبَط ، يتألف كل منهما من مقطعين هما : /نَـ/ ، /بَطْ/ . و: /هَـ/ ، /بَطْ/ . والمقطع الثاني فيهما واحد ، هو : /بَطْ/ . والخلاف بينهما في المقطع الأول ، فهو في الفعل الأول : /نَـ/ وفي الثاني : /هَـ/ .

وفي الوقت الذي ضمت فيه النون قبل الصوت الشفوي وهو الباء مع وجود الصوت المفخم وهو الطاء ، فتحت الهاء مع تحقق ظروف الضم لأن الهاء من أصوات الحلق التي تُؤْثر الفتح ، والتي بيّناها في الفقرة الأولى . والنون وإن كانت من أصوات المجموعة الأولى ، لم تقع ثانية ، وهو شرط الفتح معها هي والراء واللام .

☆ في كل من الفعلين : كَفَرْ وغَفَرْ ، مقطعان هما : /كَـ/ ، /فَرْ/ . و: /غَـ/ ، /فَرْ/ .

المقطع الثاني فيها واحد هو : /فرْ/ والخلاف إنما هو في المقطع الأول . ومع الصوت الأول وهو الكاف ظهر تأثير الصوت الشفوي فتطورت الفتحة بمد الكاف إلى ضمة . ومع تحقق نفس الظروف لم تضم **الغين** ، لأنها من أصوات الحلق التي بيّنا في المجموعة الأولى أنها تؤْثر الفتح ، وأن ما تقتضيه من الفتح مقدّم على ما تقتضيه المجموعة الثانية التي تقتضي الضم .

☆ في الكلمتين : مطَرْ ومَهَرْ بدىء بصوت الميم المقتضي للضم مع وجود صوت مفخم مشترك فيهما وهو الراء ولكن الضم تحقق في اللهجة في كلمة : مطر ، ولم يتحقق في : مَهر ، بسبب وجود صوت **الهاء** وهو من أصوات المجموعة الأولى .

☆ الكلمة : قُواويص والكلمة : طُواويش اتفقتا في جميع الظروف ما عدا ظرفاً واحداً هو وجود الغين قبل الواو في الكلمة الأولى ، ووجود الطاء قبل الواو في الكلمة الثانية .

وقد نطقت كلمة طُواويش بضم الطاء قبل الواو المفتوحة ، على حين نطقت كلمة قواويص بفتح **الغين** ، وذلك لأن الغين من أصوات المجموعة الأولى التي تؤثر الفتح .

☆ كلمة : ياري تجمع في اللهجة على يُواري بضم القاف . ولكن كلمة : قُوزي تجمع على قُوازي بفتح الغين . وذلك لأن الغين من أصوات المجموعة الأولى التي تؤثر الفتح .

وفي البرهنة - بطريقة الاختلاف – على ضرورة اجتماع أمرين لكي تتطور الفتحتان في اللغة العربية إلى ضم ففتح في اللهجة ، وهذان الأمران هما : **وجود الصوت الشفوي أو الشفوي الأسناني ووجود صوت مفخم** نقارن مثلاً :

☆ الفعل : صُفَعْ ، والفعل : صَقَعْ ، يتفق فيهما الصوتان الأول والثالث ، وهما الصاد والعين . وتحقق التفخيم في كل منهما . وقد نطق أولهما وهو صَفَع ، بضم ففتح . على حين نطق الثاني وهو صَقَعْ بكسرة خفيفة ففتح . فدل ذلك الاختلاف على أن الصوت الشفوي الأسناني (وهو الفاء) هو السبب في هذا الضم .

☆ الفعل : كُبَرْ ، والفعل : كَسَر ، اتفق فيهما الصوت الأول والثالث ، وهما الكاف والراء ، وتحقق التفخيم في كل منهما ، وقد نطق الفعل كبُر بضم ففتح . ونطق الفعل كَسَر بكسرة خفيفة ففتح . فدل ذلك الاختلاف على أن الصوت الشفوي (وهو الباء) هو السبب في هذا الضم .

☆ الفعل : انْدَمَرْ ، والفعل : أنْدَقَر ، يتفقان في جميع الظروف ما عدا ظرفاً واحداً هو وجود الميم في الأول يقابلها القاف في الثاني . وقد نطق الفعل الأول بضم ما قبل الصوت الشفوي (الميم) على حين كسر ما قبل صوت القاف . فدل ذلك على أن الصوت الشفوي (وهو الميم) هو السبب في هذا الضم .

☆ الفعل : فُطَر والفعل : نُطَرْ ، متفقان في جميع الظروف ما عدا وجود الصوت الشفوي وهو الفاء في الأول ويقابله النون في الثاني . وقد نطق الأول في اللهجة بضمة بعد الفاء على حين نطق الثاني بكسرة خفيفة بعد النون ، فعلم أن الصوت الشفوي الأسناني (الفاء) هو السبب .

☆ ولو وجد الصوت الشفوي وحده **بلا تفخيم مجاور** ، فلا تتحقق الظاهرة التي نحن بصددها وهي النطق بالفتحة الأولى ضمة .

انظر مثلاً إلى هذه الكلمات :

زَمَنْ ، سَمَكْ ، يَمَلْ ، مَسايد ، ثَمَانْ ، شَباب ، فَتَحْ ، لَمَعْ ، اخْتَفَه ، سَبَبْ . فهي في اللغة الفصحى بفتحتين متتاليتين ، ولكنها تنطق في اللهجة الكويتية بكسرة **خفيفة يليها فتح** ومع وجود الصوت الشفوي لم يتحقق الضم ..

وقد استنتجنا من ذلك ضرورة وجود التفخيم مصاحباً للصوت الشفوي .

ونبرهن على ذلك - بطريقة الاختلاف - بهذه الكلمات :

☆ الكلمة : ضَبَابْ ، والكلمة : شَبابْ ، تتألف كل منها من مقطعين هما : /ضَ/ ، /باب/ . و: /ش/ ، /باب/ .

وقد وجد في كل منها صوت شفوي يقتضي ضم ما قبله ، وهو الباء . غير أن هذا الضم تحقق في كلمة ضُباب ، ولم يتحقق في كلمة شباب . **فعلم أن التفخيم وهو من صفات الضاد هو السبب في ضم ما قبل الصوت الشفوي .**

☆ الفعل : لَمَعْ والفعل : طَمَعْ ، لا فرق بينها إلا في المقطع الأول وهو /ل/ في الأول و/ط/ في الثاني . وقد جاء الفعل طُمَع مضموم الأول في اللهجة ، على حين جاء الفعل لِمَع مكسور الأول كسرة خفيفة . **ومن هذا يتبين أن التفخيم وهو من صفات الطاء هو السبب في ضم ما قبل الصوت الشفوي .**

الفقرة (ج)

« الكلمة التي توالت فيها فتحتان في اللغة الفصحى ، تتم فيها – في اللهجة الكويتية – المغايرة بين الحركتين ، بأن تصبح الأولى كسرة خفيفة ، وذلك في غير الظروف الموضحة في الفقرتين : (أ) ، (ب) أي :

☆ في كل كلمة لا يكون الصوت الأول أو الثاني فيها حلقياً ولا يكون الصوت الثاني فيها لاماً أو نوناً أو راءً ، حيث يبقى التماثل بين الفتحتين .

☆ وفي كل كلمة لا يكون الصوت الأول أو الثاني فيها ميماً أو باء أو فاء مجاوراً لصوت مفخَّم . ولا يكون الصوت الأول أو الثاني فيها واواً . حيث يتم التغاير بين الفتحتين بضم الأول وفتح الثاني » .

البرهنة بطريقة الاتفاق

أ – الأسماء الآتية جاءت في اللغة الفصحى بالتماثل بين الفتحتين ، وجاءت في اللهجة الكويتية بكسرة خفيفة تليها فتحة ، لعدم تحقق الظروف المنصوص عليها في الفقرة (أ) أو الفقرة (ب) :

لِبَنْ ، زِمَنْ ، كِفَنْ ، سِمَكْ ، بِطَرْ ، كِسَلْ ، سِبَبْ ، بِصَلْ ، شِبَابْ ، ثِمَانْ ، زِمَانْ ، زِفَانْ ، ثِيَامْ ، كِمَالْ ، جِمَاعِة[٧٢] ، رِصَاصْ ، دِيَايْ ، زِكَاتْ ، نِجَاتْ . ودِقَايِقْ ، تِيَايِمْ ، سِنَايِدْ ، مِشَاكِلْ ، لِيَالِي ، مِنَافِعْ ، شِتَايِمْ ، بِشَايِرْ ، مِدَارِسْ ، ذِبَايِحْ ، زِفَايِرْ ، سِكَاكِينْ ، مِيَانِينْ ، دِشَادِيشْ ، مِيَادِينْ ، مِفَاتِيحْ ، مِذَاكِرْ ، زِبَابِيلْ ، تِقَانِيفْ ، مِسَامِيرْ ، مِيَادِيرْ ، مِدَاعِيبْ ، مِكَاتِيبْ ، نِجَاجِيرْ ، بِصَاصِيبْ ، سِيَايِرْ ، ذِكَاكِينْ ..

---

(٧٢) مع وجود الميم والباء والفاء في الأمثلة السابقة ، فلا تعد هذه الكلمات خاضعة لما تقتضيه الفقرة (ب) من ضم الأول وفتح الثاني . وذلك لعدم وجود التفخيم في هذه الكلمات . ويراعى ذلك في الأمثلة التي تأتي وفيها أحد هذه الأصوات وهي خالية من التفخيم .

و: مَدْرْسه ، جَنْجَفه . السـاعه لمبارْكه .

ب - الأفعـال الآتيـة جـاءت في اللغـة الفصحى بفتحتين متتـاليتين ، وجـاءت في اللهجة الكويتيـة بكسرة خفيفـة تليهـا فتحـة ، لأن الأصوات المجـاورة ليست من أصوات المجموعة الأولى التي يتم معها التماثل ببقاء الفتحتين ، ولا من الأصوات التي يتم معها التغاير بضم الأول :

ﭼْتَلْ ، ذْبَحْ ، ذْكَرْ ، رْكَضْ ، رْكَبْ ، رْزَقْ ، رْجَعْ ، زْفَنْ ، سْتَرْ ، سْكَتْ ، سْكَنْ ، شْبَحْ ، شْفَه ، صْدَقْ ، صْفَعْ ، فْتَحْ ، فْشَلْ ، ﭬْدَرْ ، ﭬْصَبْ ، ﭬْطَعْ ، كْتَبْ ، كْثَرْ ، كْذَبْ ، كْسَرْ ، كْسَبْ ، كْشَتْ ، كْشَفْ ، لْبَدْ ، لْبَسْ ، لْفَه ، لْمَعْ ، مْتَنْ ، نْجَحْ ، نْجَرْ ، نْدَرْ ، نْسَلْ ، نْشَدْ ، نْشَجْ ، نْشَقْ ، نْصَلْ ، نْضَلْ ، نْظَرْ ، نْفَعْ ، نْفَزْ ، نْقَصْ ، يْزَاكْ الله خيرْ .

وكذلك المقطعان الأولان في الأفعال :

تْبارَكْ ، تْصادَفْ، تْعايَلْ ، تْجَدَّم ، تْطَيَّبْ ، تْبَسَّم، تْغَرْدَغْ ، تْـدَلَّلْ ، تْكَلَّمْ ، تْبَيَّن ، تْشَتَّتْ ، تْيَسَّر ، تْزَوَّجَت .

وكذلك المقطعان الأخيران من الأفعال :

شا/رْكَتْ/ ، با/رْكَتْ/ ، خا/نْقَتْ/ ، را/فْقَتْ/ ، را/فْقُوْ/ ، عـا/نْـدَتْ/ ، عـا/نْـدَوْ/ ، استا/نْسَتْ/ (٧٣) .

والمقطعان الأخيران من الأفعال الماضية الآتية :

ابْتَسَمْ ، انـدْعَزْ ، ارتـكَزْ ، انْرَضَـخْ ، انْشَـدَخْ ، انـفْطَـعْ ، انكْتَبْ ، انْكْسَرْ ، انتْشَرْ ، انتْصَرْ ، انفْتَحْ ، انْجْتَلْ ، انشْدَخْ (٧٤) .

---

(٧٣) نلاحظ أن هذه الأفعال لحقت بها تاء التأنيث أو واو الجماعة . وذلك لأن من خصـائص لهجة الكويت فتح مـا قبل تاء التأنيث ، في الفعل وغيره ، مثل : الليلة مَرَّتها . بَنْتُها زادَتْ حلاوتها . ومن خصائصها كذلك فتح مـا قبل واو الجماعة نحو كْتَبَوْ .

(٧٤) تزول هذه المغايرة ويتغير الضبط إذا تغير هذا التركيب المقطعي بأن يلحق بالفعل ضمير أو تاء تأنيث فـالأفعـال : ابْتَسَم ، وانْـشَدَخ ، وانفْطَع ، إذا أسـندت إلى واو الجماعة تنطق : ابْتَسْمَوْ ، انْـشَدْخَو ، انفَطْعَوْ وإذا لحقتها تاء تأنيث تنطق كذلك : ابْتَسَمَتْ ، انْـشَدَخَتْ انفَطَعَتْ .

البرهنة بطريقة الاختلاف

☆ الفعلان : صَدَق ، وصَفَق ، في اللغةالعربية ، كلاهما توالت فيه حركات الفتحة . ولكن في اللهجة الكويتية ينطق الفعل الأول : صِدَق بكسر الصاد كسرة خفيفة وفتح الدال . وينطق الثاني : صُفَق بضم الصاد .

وإذا تأملنا الأصوات التي يتألف منها كل منها نجد اتفاقها في الصوتين الأول والثالث ، أعني الصاد والقاف . والخلاف بينهما إنما هو في وجود صوت الدال في الأول ويقابله صوت الفاء في الثاني . وقد ضم ما قبل صوت الفاء وفقاً لما قررناه في الفقرة السابقة من ضم الفاء أو ما قبلها في حالة التفخيم .. أما الصاد والدال فليسا من أصوات المجموعة الأولى التي تقتضي الفتح ، ولا من أصوات المجموعة الثانية التي تقتضي الضم .

☆ الكلمتان : ضَباب وشَباب في اللغة العربية ، توالت فيها حركتا الفتحة القصيرة والطويلة ، ولكنها في اللهجة الكويتية ينطقان بضم الضاد من ضُباب ، وكسر الشين من شِباب كسرة خفيفة .

وإذا تأملنا أصواتها وجدناها متفقين في جميع الأصوات ما عدا صوت الضاد المفخم في الكلمة الأولى ويقابله صوت الشين المرقق في الكلمة الثانية ..

ولما كان وجود الصوت المفخم قبل الباء يقتضي ضم هذا الصوت كما بيّنا في الفقرة السابقة ، فإن عدم وجود هذا الصوت يقتضي ألا يضم . كذلك لا يوجد ما يقتضي التماثل بين الحركتين إذ لا يوجد صوت من أصوات المجموعة الأولى ..

☆ وينطبق هذا على كل فعلين مما يأتي :

- انفِضَح ، بضم الفاء – انرِضَخ ، بكسر الراء كسرة خفيفة .
- طُمَعْ ، بضم الطاء – لِمع ، بكسر اللام كسرة خفيفة .
- كُبَر ، بضم الكاف – كِثَرْ ، بكسر الكاف كسرة خفيفة .
- فَرَح ، بفتح الفاء بسبب وجود الراء – فِتَحْ ، بكسر الفاء كسرة خفيفة .

الفقرة (د)

« الكلمة التي توالت فيها ثلاث فتحات ، في اللغة العربية الفصحى تنطق في اللهجة الكويتية على النحو التالي :

- سقوط الفتحة الأولى فيما عدا المبدوء بالهمزة حيث تبقى معها الفتحة .
- نطق الفتحة الثانية فتحة كما في الفصحى إذا جاورت صوتاً من أصوات المجموعة الأولى التي وضحناها في الفقرة (أ) (وهي أصوات الحلق الستة مطلقاً (ء-هـ-ع-ح-غ-خ) والنون واللام والراء إذا كانت بعد الحركة) .
- نطق هذه الفتحة الثانية ضمة إذا جاورت صوتاً من أصوات المجموعة الثانية التي وضحناها في الفقرة (ب) وهي الأصوات الشفوية أو الشفوية الأسنانية (م،ب،ف) مع وجود صوت مفخم ، أو صوت الواو مطلقاً .
- نطق هذه الفتحة الثانية كسرة خفيفة فيما عدا الحالتين السابقتين . »

البرهنة بطريقة الاتفاق

☆ الأسماء الآتية جاءت في اللغة الفصحى على وزن : فَعَلة ، أو فَعَلَة بثلاث فتحات متتالية . ونطقت في اللهجة الكويتية على وزن : فْعَلة ، بسقوط الحركة الأولى وبقاء الفتحتين الواقعتين بعدها .

صْبَحَهْ ، سْعَفَهْ ، شْبَرَهْ ، خْيَرَهْ ، ثْمَرَهْ ، بْقَرَهْ ، بْصَلَه ، سْكَنَه ، يَزَرَه (بالإضافة إلى هاء الغائب) .

وتتفق هذه الكلمات في الظروف الآتية :

١ - توالت في كل منها في الفصحى ثلاث فتحات .

٢ - الصوت الثاني أو الثالث فيها صوت حلقي . أو الصوت الثالث فقط : لام أو اء أو نون ، وهي الأصوات التي بيَّن هذا القانون إيثارها للفتح .

فالحركة الأولى سقطت وفقاً لقانون سقوط الحركات في مثل هذا التركيب المقطعيّ كما بيّنا في « خصائص اللهجة الكويتية » [٧٥] .

والحركة الثانية والثالثة : بقي التماثل بينهما بسبب وجود صوت من أصوات المجموعة الأولى التي بيناها في الفقرة (أ) من هذا القانون .

☆ الأسماء الآتية جاءت في اللغة العربية الفصحى على وزن : فَعْلَة بفتح الأول وسكون الثاني . وتشترك جميعها في أن صوتها الساكن الثاني من أصوات الحلق الستة . وهذا التركيب قد تطور في اللهجة الكويتية إلى : سكون الصوت الأول السابق على صوت الحلق . وفتح صوت الحلق والصوت الثاني له ، أي أصبحت على وزن فْعَلَه ، مثل :

شْهَوَهْ، فْهَوَهْ ، لْحَمَهْ ، فْحَمَهْ ، شْحَمَه ، بْحَرَه ، صْفَوَه ، بْغَلَه ، بْعَرَة ، مْغَرَه ، نْخَلَهْ، صْخَلَهْ ، صْخَرَهْ ..

فقد تحرك صوت الحلق الثاني بالفتحة ، بعد أن كان ساكناً ، وأصبح التركيب المقطعيّ كسابقه الذي توالت فيه ثلاث متحركات . وانطبق على هذه الكلمات ما انطبق على سابقتها من سكون الأول وتحريك الثاني والثالث بالفتحة .

☆ الأسماء الآتية ثانيها صوت حلقي ساكن في اللغة العربية وهو منسوبة أو مضافة إلى ياء المتكلم وجاءت في اللهجة الكويتية بسكون الأول ، وفتح الثاني وكسر ما قبل ياء النسب أو المتكلم :

هَوَا نْعَشِي ، بْحَرِي ، لْحَنِي ، فْحَمِي ، نْخَلِي .

فقد انطبق على هذه الأمثلة ما انطبق على سابقتها ، غير أن الفتحة الأخيرة أصبحت كسرة لمناسبة ياء النسب أو المتكلم .

☆ الأفعال الآتية توالت فيها – في اللغة العربية – ثلاث فتحات فهي على وزن : يَتَفَعَّل ، أو يَتَفَعْلَل ، أو يَتَفَاعَل ..

ولكنها في اللهجة الكويتية تنطق بسقوط الحركة الأولى – إلا مع الهمزة حيث تبقى فتحتها ولا تسقط – أما الفتحتان التاليتان فقد بقيتا بسبب وجود صوت من

---

(٧٥) ص : ٦٠ .

أصوات المجموعة الأولى التي تؤثر الفتح :

أ – بسبب أصوات الحلق : يِتْحرّش ، يِتْحكّى ، يِتْحارْبون ، يِتْحاذْفون ، يِتْهنّى ، يِتْهاوِشون، يِتْعبّر ، يِتْعنْفق ، يِتْخسْبق ، يِتْخثّن، يِتْغنّى ، يِتْغشْمر ، شْهدتْ ، خْشعتْ، لْعَبَوْ ، دْفَعَوْ ، سْمَعَوْ ، صْفَعَهْ ، دْعَمَه ، زْعَلَتْ ، بِطْعَوْ ، رْبحَوْ ، دْبحَوْ ، رْحَلَتْ .

فالصوت الثاني في كل هذه الأفعال مفتوح لأن الصوت الثاني أو الثالث من أصوات الحلق .

ب – بسبب النون أو اللام أو الراء :

يِتْنَهوص ، يِتْنغْمَش ، يِتْرخّص ، يِتْسادرون ، يِتْلمّس ، يِتْلقّى ، يِتْربّى ، هْمَلتْ ، خْمَلتْ ، فْشَلَتْ ، فْشَلَوْ ، نْصَلَه ، سْكَنَتْ ، سْكَنَوْ ، زْفَنَتْ ، زْفَنَوْ ، مْتَنَتْ ، كْبَرتْ ، بْدَرتْ ، كْثَرو ، كْسَرَوْ .

فالصوت الثاني في كل هذه الأفعال مفتوح لوقوعه قبل اللام أو الراء أو النون .

☆ والأسماء الآتية توالت في كل منها – في اللغة العربية – ثلاث فتحات . ولكن في اللهجة سقطت الحركة الأولى ونطقت الفتحة الثانية ضمة والثالثة فتحة . ونطق الثانية ضمة مرتبط بمجاورة صوت من أصوات المجموعة الثانية التي تؤثر الضم ، وهي الأصوات الشفوية أو الشفوية الأسنانية (الميم ، الباء ، الفاء) المجاورة لصوت مفخم أو صوت الواو : خْطُبَه ، رْقُبَه ، صْلُبَة ، غْربي ، قْلُمَه ، بْدُوي ، كْروي ..

فالصوت الأول قد سقطت حركته وفق القاعدة التي بيناها فيما سبق . والصوت الثاني مضموم لوقوعه قبل الباء أو الميم المفخّمة ، أو الواو . والثالث مفتوح كما هو .

☆ والأفعال الآتية توالت فيها – في اللغة العربية – ثلاث فتحات . ولكن في اللهجة الكويتية تنطق بسكون الأول ، وضم الثاني وفتح الثالث . وضم الثاني مرتبط بوقوعه قبل صوت شفوي أو شفوي أسناني مع التفخيم ، أو صوت الواو :

حْكُمتْ ، ظْلُموني، غْرُفَتْ ، وْقُفتْ ، خْرُفتْ، خْطُفَوْ ، خْرُبَتْ ، شْرُبَتْ ، طْلُبَوْ، رْكُبَتْ ، ضْرُبَتْ ، تْنُوَنْسْ ، تْتُوَكّلْ ، تْتُوهّق .

☆ الأسماء الآتية : توالت فيها – في اللغة العربية – ثلاث فتحات ، ولكن في

اللهجة الكويتية تنطق بسقوط الحركةالأولى ، وتحريك الصوت الثاني **بكسرة خفيفة** ، وبقاء الفتحةالثالثة . وذلك لعدم وجود ما يقتضي فتح الثاني من أصوات المجموعة الأولى ، ولا ما يقتضي ضمه من أصوات المجموعة الثانية :

سْمِكَه ، شْبِكَه ، بْرِكَة ، مْرِقَة ، وْرِقَة ، اخْوان خْلِصَه ، صْدِقَه ، عْتِبَه ، خْرِزَه ، بْرِكاتْ .

وفي هذه الحالة قد تكون الفتحة الثالثة كسرة إذا وقعت قبل ضمير المتكلم أو ياء النسب ، للمناسبة ، مثل :

وْرِقِي ، وْلِدِي ، عْنِزِي ، بْقِرِي .

☆ والأفعال الآتية توالت فيها - في اللغة الفصحى - ثلاث فتحات . ولكن في اللهجة الكويتية سقطت الحركة الأولى [٧٦] ، ونطقت الثانية كسرة خفيفة ، وبقيت الثالثة فتحة :

تْطِنَّز ، تْذِكَّر ، تْكِلَّم ، تْمِنَّى ، تْسِلَّفْ ، تْطِمَّشْ ، يْتِطارَحُون ، يْتِقابَلُون ، تْفاهَم ، يْتِصادَقْ ، يْتِطَيَّبْ ، يْتِبَسَّمْ ، يْتِمَرْدَغ ، يْتِفَضَّلْ ، يْتِدَلَّلْ .

والأفعال : وْلِدَتْ ، سْكِتَتْ ، سْكِتَوْ ، كْشِتَتْ ، كْشِتَوْ ، كْسِبَتْ ، حْلِقَوْ ، تْرِسَتْ ، دْرِسَتْ ، سْلِمَتْ ، سْرِذَه ، صْفِقَه ، خْلِقَه .

---

(٧٦) ولا تسقط الحركة الأولى إن كان الصوت الأول همزة ، نحو : أتذكر ، أتبسم ، أتطيب ، أتفضل ، أتحشم ، أتدلل .

البرهنة بطريقة الاختلاف

☆ الفعلان : أَتـَكَر وأَتَذَكْر ، يتفقـان في جميع الظروف مـا عـدا ظرفـاً واحـداً هو وجود النون بعد التاء في الفعل الأول ، ووجود الذال في الفعل الثاني .

ولما كان الفعل أَتنَكَر : ينطق في اللهجة بفتح التـاء ، والفعل : أَتـذَكْر ينطق فيهـا بكسر التاء كسرة خفيفة ، فإن صوت النون يكون هو السبب في بقاء الفتحة كما بيّنا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الفعلان : أَتغَنّى وأتـدنّى متفقـان في جميع الظروف مـا عـدا ظرفـاً واحـداً هـو وجود الغين في الأول يقابلها الدال في الثاني .

ولما كان الفعل : أَتغَنّى ينطق في اللهجة بفتح التاء ، والفعل : أَتـدنّى ينطق بكسر التاء كسرة خفيفة . فإن صوت الغين يكون هو السبب في فتح التاء قبله على ما بيّنـا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الفعلان : سَكَتْ ، سَكَنْ ، جاءا في اللغة الفصحى من وزن فَعَل . وينطقان في اللهجة بكسر السين كسرة خفيفة وفتح الكاف ، وفقاً للفقرة (جـ) من هذا القانون ..

ولكن إذا اتصل بها تاء تأنيث أو ضمير جمع يتغير نطقها في اللهجة ، حيث يقـال في الأول : سْكِتَـوْ بسكـون السين وكسر الكاف كسرة خفيفـة وفتـح التـاء . ولكن ينطـق الفعل الثاني : سْكَنَوْ بسكون السين وفتح الكاف والنون ..

ولما كان الفـارق بين الفعلين منحصراً في وجود صوت النون مع أحـدهـا وهو سْكَنَوْ فإن وجود هـذا الصوت يكون هـو السبب في فتـح مـا قبلـه ، على مـا بيّنا في البرهنـة بطريق الاتفاق .

☆ الكلمتان : نَخْلَة ونَشْلَة تنطقان في اللغة العربية بفتح الأول وسكون الثـاني على وزن : فَعْلَة .

ولكن في اللهجة الكويتية تنطق الأولى : نْخَلَهْ بسكون الأول وفتح الثـاني . وتنطق

الثانية بلا تغيير أي بفتح الأول وسكون الثاني .

ولما كان الفارق بين الكلمتين منحصراً في وجود الخاء في الكلمة الأولى . ويقابلها الشين في الكلمة الثانية ، فإن وجود صوت الخاء يكون هو السبب في اختلاف النطق على هذا النحو ، على ما بيّنا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

الفقرة (هـ)

« الكلمة التي جاءت في اللغة العربية وفيها فتحة تليها كسرة ، مثل : صَـدِيـق ، وطَرِيـق ، وحَكِيم ، وعَجِيب ، ونَبِيّ ، وصَبِيّ ، وأَتَّصِلُ ، وأَسْتَحِي ... تنطق في اللهجة الكويتية على هذا النحو :

أ – إذا كان الصوت الأول واحداً من أصوات الحلق الستة (الهمزة – الهاء – الحاء – الغين – الخاء) بقي نطق الكلمة كما هو في الفصحى ، بفتحة تليها كسرة ، مثل : حَكِيم ، عَجِيب ، هَرِيس .

ب – إذا لم يكن الصوت الأول أو الصوت الثاني من أصوات الحلق الستة فإن الفتحةالأولى تنطق كسرة ويتم التماثل بينالكسرتين المتجاورتين ، مثل : صِدِيجْ ، طِرِيجْ ، نِبي ، صِبِي ، أِتِّصِلْ ، أِسْتِحِي ..

جـ – إذا كان الصوت الثاني من أصوات الحلق الستة ، سقطت حركة الفتحة من الصوت الأول ، مثل : صْغِير ، زْهِيف ، ضْعِيف .. »

البرهنة بطريقة الاتفاق

☆ الكلمات الآتية جاءت في اللغة العربية على وزن فعيل أو فَعيلة ، بفتح الأول وكسر الثاني . وقد بقيت في اللهجة الكويتية دون تطوّر . وكشف الاستقراء عن عنصر مشترك بينها جميعاً ، هو أن الصوت **الأول** في كل منها ، من أصوات الحلق الستة :

أصيل ، أمير ، أميرة، أمين ، أنيسة ، هريس ، هبيطة، عتيج ، عتيجي ، عجيب، عزيز ، عزيزة ، عصيدة ، عفيسة ، عليل ، حريم ، حزين ، خمير ، حبيب ، حصير ، حقيقه ، حديد ، حريص، حذيه ، هريب ، هريبه، قبيب ، غنيه، غميضه ، خبيص ، خفيف ، خليص ، خميس ، خليفه ، خديه ، خبيصه .

ب – الأسماء الآتية جاءت في اللغة العربية على وزن : فَعيل أو فعيلة ، أي بفتح الأول وكسر ما بعده . ولكنها تنطق في اللهجة الكويتية **بكسرتين متتاليتين** ، على وزن : فِعِيل وفِعِيله . وقد كشف الاستقراء عن أن أولها وثانيها ليسا من أصوات الحلق :

جريش ، جديد ، جليل ، جليب ، جريب ، شليل ، رفيج ، فريج ، سبيل ، طريج ، كريم ، طويل ، بصير ، نصيب ، ثجيل ، جميع ، متين ، سمين ، دليل ، بسيط ، نشيط ، نسيب ، صبيب ، ربيع ، مصير ، تفيسي ، تميمي ، شريفه ، سبيكه ، نسيمة ، سفيفه ، رجيبه ، دفينه ، فطيمه ، وصيده ، نشيده ، لطيفه ، مسيله ، رعيه ، سويه ، جبيله ، تحيه ، سريه ، نبي ، صبي ، بطي ، سبي ، طري .

ومن الأسماء التي توالت فيها فتحة فكسرة في اللغة العربية ، وقد تطورتا في اللهجة إلى كسرتين متتاليتين :

أجِنبي بدل : أجنَبي .
أحِمدي بدل : أحمَدي .
أيودي بدل : أجوَدي .

☆ والأفعال الآتية في اللغة العربية قد توالت فيها فتحة فكسرة مثل وزن : أفْتَعل ، تنطق في اللهجة الكويتية بكسرتين متتاليتين :

أقْتهم ، أتّصل ، أبْتسم ، يفْتهم ، يتّصل ، يبْتسم .. الخ .

جـ - أسفر الاستقراء عن أن الصوت **الثاني** من فَعِيل إذا كان صوتاً حلقياً فإن حركته الأولى **تسقط** ، وتبقى الكسرة التالية ، مثل :

زْهيف ، سْعيد ، بْعير ، بْعيد ، شْعير ، صْغير ، زْحير .

البرهنة بطريقة الاختلاف

☆ الكلمتان : نِفيسه وعَفيسه .

متفقتان في جميع الظروف ما عدا ظرفاً واحداً ، **هو وجود النون في الأولى ويقابلها** صوت العين في الكلمة الثانية .

وقد نطقت الكلمة : نِفيسه ، بكسر النون والفاء . على حين نطقت : عَفيسه ، بفتح العين وكسر الفاء . فدل ذلك على **ارتباط فتح الأول بكونه من أصوات الحلق** وهو هنا العين ، على ما بيّنّا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الكلمتان : قَريب (من الغربة) **وجْريب** (من القرب) .

متفقتان في جميع الظروف ما عدا ظرفاً واحداً هو وجود الغين (وتنطق في اللهجة قريبة من القاف) في الكلمة الأولى ، ويقابلها في الكلمة الثانية القاف (وتنطق جيماً في اللهجة) ولما كانت الكلمة الأولى تنطق في اللهجة بفتح الأول ، والثانية بكسره ، فإن ذلك يدل على **ارتباط الفتح بصوت الحلق** الذي هو الغين على ما بيّنّا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الكلمتان : صِبيب وحَبيب .

متفقتان في جميع الظروف ما عدا ظرفاً واحداً ، **هو** وجود الصاد في **الأولى** يقابلها الحاء في الثانية ..

ولما كانت الكلمة حَبيب تنطق في اللهجة بفتح الحاء ، على حين تنطق صِبيب بكسر

الصاد ، فإن هذا يدل على **ارتباط الفتح بصوت الحلق** ، وهو هنا الحاء ، على ما بيّنّا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الكلمتان : كْرِيم وحَرِيم .

متفقتان في جميع الظروف ما عدا ظرفاً واحداً ، هو وجود صوت الكاف المكشكشه (= الجيم المهموسة) في : كِريم ويقابله صوت الحاء في : حَرِيم .

ولما كانت كلمة حريم تنطق في اللهجة بفتح الحاء ، على حين تنطق كْرِيم بكسر الكاف ، فإن ذلك يدل على **ارتباط الفتح بصوت الحلق (الحاء)** على ما بيّنّا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الكلمتان : حَبِيبه ودبيبه .

متفقتان في جميع الظروف ما عدا ظرفاً واحداً ، هو وجود صوت الحاء في الكلمة الأولى يقابله صوت الدال في الكلمة الثانية .

ولما كانت كلمة حَبِيبة تنطق في اللهجة بفتح الحاء ، على حين تنطق كلمة دبيبه بكسر الدال ، فإن ذلك يدل على **ارتباط الفتح بصوت الحلق (الحاء)** ، على ما بيّنّا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الكلمتان : دِلِيل وغلِيل .

متفقتان في جميع الظروف ما عدا ظرفاً واحداً ، هو وجود صوت الدال في الكلمة الأولى يقابله صوت العين في الكلمة الثانية . ولما كانت كلمة دِلِيل تنطق بكسر الدال ، على حين تنطق كلمة عَلِيل بفتح العين ، فإن ذلك يدل على **ارتباط الفتح بصوت الحلق (العين)** على ما بيّنّا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

هذه نماذج من طرق البرهنة على صحة الفرض العلمي الذي وصلنا إليه بعد الملاحظة والتجربة ، والذي أصبح جديراً باسم «القانون العلمي» بعد أن تمّت البرهنة عليه بالوسائل التي حددتها مناهج البحث العلمي في أحدث اتجاهاتها .

تطبيق القانون

على طائفة من الأمثال الكويتية[٧٧]

☆ في المثل الكويتي : « **يا مِنْ تَعَبْ ، يا مِنْ شِقَى ، يا مِنْ على الحِيبَه ، بِقَه** » .

ثلاثة أفعال تختلف في ضبطها :

الأول : تَعَبْ ، بفتح التاء والعين .

والثاني : شِقَه بكسر الشين كسرة خفيفة تليها فتحة .

والثالث : بِقَه بضم الباء ضمة مائلة قليلاً نحو الكسرة .

فما تفسير ذلك في ضوء القانون ؟

— **تَعَب** : بفتحتين وفقاً لقانون **التماثل** لوجود العين وهي من أصوات الحلق .

— **شِقَه** : بكسرة خفيفة ففتحة ، وفقاً لقانون **التغاير** لعدم وجود أحد أصوات المجموعة الأولى (أصوات الحلق الستة واللام والنون والراء) ، أو أحد أصوات المجموعة الثانية (الشفوية) .

— **بِقَه** : بضم ففتح وفقاً لقانون **التغاير** ، بسبب وجود الصوت الشفوي (الباء) من أصوات المجموعة الثانية التي تؤثر الضم .

☆ في المثل : « **خِذْ ما تِيَسَّر وخَلْ ما تَعَسَّرْ** »

الفعلان : تَيَسَّر ، وتَعَسَّر ، كلاهما في اللغة الفصحى على وزن **تَفَعَّل بفتح التاء والفاء .. ولكنهما في اللهجة الكويتية تختلفان في نطق حركة التاء ، فهي في تُيَسَّر**

---

(٧٧) الأمثال الواردة هنا جمعناها من كتابي «الأمثال الدارجة في الكويت» تأليف : عبد الله آل النوري ، و«من الأمثال العامية» تأليف : خالد سعود الزيد . ثم عرضناها على أحد أبناء اللهجة فنطقها وسجلنا نطقه .

كسرة خفيفة ، تليها فتحة ، وفي **تَعَثَّر** فتحتان متتاليتان .

فما تفسير ذلك ؟

ـــ التاء في **تَعَثَّر** واقعة قبل صوت من أصوات الحلق التي تؤثر الفتح . ولهذا توالت الفتحتان وفقاً لقانون **التماثل** بين الحركات ، الذي وضحناه فيما سبق .

ـــ التاء في **تَيَسَّر** واقعة قبل الياء ، وهي ليست من أصوات المجموعة الأولى التي تؤثر الفتح ، ولا المجموعة الثانية التي تؤثر الضم . وتنطق – وفقاً لقانون التغاير – بكسرة خفيفة .

☆ في المثل : « **مِن تَراخَصْ لِلْحَمَه خانَتْ بَهْ لِمْرَقِه** » .

الفعل : **تَرَاخص** توالت فيه فتحة التاء وفتحة الراء ، ولم تكسر التاء كسرة خفيفة مثل : تِشاور ، تِزاور ، تِسامَر ، وذلك بسبب وجود صوت الراء بعد التاء ، وهو من أصوات المجموعة الأولى التي تؤْثر فتح ما قبلها .

وكلمة : لِلْحمه اللام الأولى فيها هي أداة التعريف ، وفقاً لما وضحناه في « **خصائص اللهجة الكويتية** » من أن الكلمة المبدوءة بالساكن تكون أداة التعريف معها هي **اللام** فقط ، لا الألف واللام .

وكلمة : **لَحَمَه** تنطق بسكون اللام وفتح الحاء والميم ، وفقاً لما وضحناه في القانون السابق من أن الصوت الثاني إذا كان حلقياً ساكناً مثل : شَعْره ولَحْمه وزَحْمه ، نطقت الكلمة في اللهجة هكذا : شْعَرَه ، لْحَمَه ، زْحَمَه .

والكلمة : **مَرَقه** هي في اللغة العربية بتوالي فتحات ثلاث ، ووفقاً للقانون الذي وضحناه تسقط الحركة الأولى وتنطق الميم : /مْ/ وينظر إلى نوع الصوتين المتتاليين ، وينطبق عليهما ما ينطبق على الفتحتين المتتاليتين ، وفي هذا المثال وقعت الراء قبل القاف فتكسر كسرة خفيفة لأن القاف من أصوات المجموعة الثالثة التي يكسر ما قبلها ما لم يكن صوتاً من أصوات الحلق التي تؤثر الفتح ، أو من الأصوات الشفوية أو الشفوية الأسنانية التي تؤثر الضم .

☆ في المثل : « **لِقْلُوب شْواهِد** »

كلمة : شُواهد ، جمع شاهد ، جاءت في اللغة العربية بفتح الشين ، ولكنها في اللهجة الكويتية بضم الشين . **فما تفسير ذلك ؟**

ــ قررنا في القانون الذي برهنا عليه منذ قليل ، أن صوت الواو المفتوح إذا كان ما قبله فتحة في الغة العربية ، فإن الفتحة السابقة على الواو تنطق في **اللهجة الكويتية ضمة** ما لم يكن هذا الصوت من أصوات الحلق .

☆ وكذلك المثل : « **تحْت السُّواهي دُوَاهي** » . وقولهم : « **عساها عليكُم من النُّواصِي لمبارْكَه** » .

☆ في المثل : « **العَوارِي ما تدَوم ، ما تدَوم إلاّ لِهْدَوم** » .

كلمة : العَوَاري جمع عارية . نطقت العين فيها بالفتح كاللغة العربية ، فلماذا لم تضم مثل : شُواهد وسُوالف ، وبُوادي ؟

ــ لأن العين من أصوات الحلق التي تؤثر الفتح ، وقد بينا أن شرط ضم ما قبل الواو ألاّ يكون من أصوات الحلق . ولهذا فتح ما قبل الواو في هذا المثل :

☆ بنْت **العَوازم** رشيديَه ..

☆ في المثل الكويتي : « **الرزْق وَهَايِب ما هُو نَهايب** » : جاءت كلمتا : وهايب ونَهايب على وزن فَعايل ، بفتح الأول والثاني في كلتيها ، فلم تضم الواو في وَهايب مع وجود الواو ، ولم تكسر النون في نَهايب . وذلك بسبب وجود صوت الحلق (الهاء) وهو من أصوات المجموعة الأولى التي تؤثر الفتح .

☆ في المثل الكويتي : « **اكِلْ من البِصَل ما حَصَلْ** » وفي رواية أخرى : « ما نِصَل » .

كلمة : البِصَل جاءت في اللهجة بضم الباء ضمة ممالة نحو الكسرة ، على حين أنها في اللغة العربية محركة بالفتحة .

وقد تم هذا وفقاً لقانون **التغاير** بين حركتي الفتحة ، وقد ضمت الباء لأنها من الأصوات الشفوية التي وضح القانون ارتباطها بالضم .

والفعلان : حَصَل ، نِصَل : الأول بفتح الحاء والصاد . والثاني بكسر النون كسرة

خفيفة وفتح الصاد .

وقد فتح صوت الحاء في حَصَل لأنه من أصوات الحلق ، على حين كسرت النون الواقعة قبل الصاد وهي من أصوات المجموعة الثالثة التي يكسر ما قبلها كسرة خفيفة بعد أن كان مفتوحاً .

☆ في المثل الكويتي : « من سُبَقْ لُبَىْ »

الفعلان : سُبَي ، لُبي ، جاءا في اللهجة بضم السين واللام . وفتح الباء في كل منهما .

وتفسير ذلك وفقاً للقانون : أن الفتحة في سَبَق ولَبق (في الفصحى) وقعت قبل صوت الباء وهو صوت شفوي من المجموعة الثانية التي وضح هذا القانون أنها تؤثر الضم ، مع وجود صوت مفخم مجاور . وهو هنا القاف . ولهذا ضمت السين واللام فيهما .

☆ في القول الشائع : « الصُّبَاحْ رُبَاحْ »

الصَّباح : تنطق في اللهجة بضم الصاد ، والرباح بضم الراء . وهما في اللغة الفصحى : بفتح الصاد والراء .

وسبب الضم في اللهجة : وقوع الصاد والراء قبل صوت شفوي من أصوات المجموعة الثانية التي تؤثر الضم ، وقد تحقق هنا شرط التفخيم بوجود الصاد والراء . وكلاهما مفخم .

☆ في المثل : « عُمْرَه ما تِبَخّرْ تِبَخَّر واخْتَرَقْ »

الفعل : تِبَخّر جاء في اللهجة بكسر التاء كسرة خفيفة ، وهو في اللغة العربية بفتحها .

والسر في ذلك أن التاء وقعت قبل الباء ، وهما غير مفخمتين ، ولم يوجد هنا صوت من أصوات الحلق أو اللام أو الراء أو النون التي تؤثر الفتح ، ولم يوجد صوت من الأصوات التي تؤثر الضم ، وهي الأصوات الشفوية المجاورة لصوت مفخم . ومع أن الباء هنا صوت شفوي فإنها ليست مفخمة لا هي ولا ما قبلها ، فعوملت معاملة أصوات المجموعة الثالثة ، على ما بيّنا في هذا القانون .

☆ والفعل : اخْتَرَقْ نطق في اللهجة ، كما هو في الفصحى ، بفتح التاء فلم تكسر التاء كما كسرت في انتشر وابتسم . وذلك لأن الراء من أصوات المجموعة الأولى التي تؤثر

الفتحة **قبلها** .

☆ في المثل : « **عَتِيجٌ الصُّوفْ ولا يِدِيد لِبْرِيتَمْ** »

كلمتان جاءتا في اللغة العربية على وزن واحد ، هما : عَتيق وجَديد ، وكلتاهما على وزن فَعيل .

أما في اللهجة الكويتية فقد نطقت الكلمة الثانية : يِدِيد ، على وزن فِعيل ، بكسرتين متتاليتين ، على حين نطقت الكلمة الأولى : عَتيج بفتح العين .

فعلى أي أساس اختلف مسلك اللهجة عن اللغة الفصحى ، إزاء هاتين الكلمتين ؟

ــ وفقاً للقانون الذي عرضناه ، وهو قانون **التماثل والتغاير بين الحركات** ، يبقى التغاير بين حركتي الفتحة والكسرة إذا كان الصوت الأول من أصوات الحلق ، وهو هنا صوت **العين** ، فلهذا تنطق **عَتِيج** بفتح العين وكسر التاء .

أما **يِدِيد** فتنطق بكسرتين بالتماثل بين الحركتين ، إذ ليس الصوت الأول من أصوات الحلق التي تؤثر في بقاء الفتح مثل عَتيج . وليس الثاني من أصوات الحلق فيؤثر على سقوط الحركة مثل : ضْعيف .

وما قلناه عن **عَتِيج** ينطبق على الأمثال الآتية :

☆ « لِقْمَةْ **هَرِيس** وفيها تِنْغِيص » .

☆ « **الحَرِيم** ما تْعَرْف إلاّ رَيَّالْها » .

☆ « أنا **أمِير** وأنتْ أمير ، منْ هُو اللّي يْسُوق **الحَمِير** » .

☆ « ما يْطلّع **القْبِيب** إلاّ الخَبِيب »[٧٨] .

فالكلمات : هريس ، وحَريم ، وحَمير ، وأمير ، وقبيب ، وخبيب : جاءت في اللهجة – كاللغة الفصحى – بفتح أوائلها دون تغيّر ، بسبب أصوات الحلق ، على ما بيّنا في القانون .

☆ وفي المثل : « **صْخَلَة الفِرِيجْ** ما تْحِبْ إلاّ التِيس القْرِيب » .

---

(٧٨) القبيب : اللحم البائت . والخبيب : شرائح اللحم . وهما بهذين المعنيين في اللغة الفصحى .

كلمتان : **الفريج** ، وجاءت بكسر الفاء والراء على أساس **التماثل** بين الكسرتين إذ ليس الأول من أصوات الحلق . وكلمة القْريب (أي الغريب) جاءت بفتح الأول على **التغاير** بين الفتحة والكسرة ، لأن الأول من أصوات الحلق ، **وهو الغين** التي تنطق في اللهجة قريبة من القاف .

وما قلناه عن يديد ، وفريج ، ينطبق على الأمثال الكويتية الآتية :

☆ « الذِيبْ في **الجْلِيب** » .

☆ « إذا طارْ طيرِكْ قِولْ : **مِيبِيل** » .

☆ **نصيبك** يصيبكْ » .

☆ « مِنْ **كِرِيم** لِمِسْتحِجْ » .

☆ « **أهُو** صِبي ، ما **هُو** نِبِي » .

فالكلمات : جليب ، وسبيل ، ونصيب ، وكِريم ، وصِبي ونبي : جاءت في اللهجة بكسر أوائلها ، على التماثل بين الكسرتين ، لأن هذه الأوائل ليست من أصوات الحلق .

☆ في المثل : « التّاوه[79] تعيَّبْ على **المنصُبَه** »

كلمة : المنصُبَه جاءت في اللغة العربية : المنصَبَة بفتح الصاد والباء . ولكنها تنطق في اللهجة الكويتية : بضم الصاد وفتح الباء .

وتفسير ذلك - وفقاً للقانون الذي وضحناه - أن الفتحتين في اللغة العربية تطورتا إلى ضم ففتح في اللهجة الكويتية ، بسبب وجود الصوت الشفوي وهو الباء ، مع مجاورته لصوت مفخم ، وهو الصاد .

ولكن كلمة مثل : مَدْرْسه ، تنطق في اللهجة بكسر الراء وفتح السين ، لعدم وجود صوت من أصوات المجموعة الأولى التي تؤثر الفتح ، ولا من المجموعة الثانية التي تؤثر الضم . فإذا وجد صوت من المجموعة الأولى مثل : مَصْبَغَه ، أو مَذْبَحَه ، نرى نطقها في اللهجة بفتح الباء لوقوعها قبل صوت حلقي . وكذلك المثل :

☆ « البخلْ عَدْو **المْوِيَلَه** » .

---

(79) قطعة من الصاج يسوى عليها خبز الرقاق .

تنطق كلمة المريَله (المرجلة) بفتح الياء لوقوعها قبل اللام وهي من أصوات المجموعة الأولى التي يبقى ما قبلها مفتوحاً .

وهكذا .. وهكذا .. في اطراد عجيب ، نادر الشواذ .

التفسير العلمي
لقانون «التماثل» و«التغاير» بين الحركات في اللهجة الكويتية

إذا كان المنهج الاستقرائيّ الذي سلكناه في هذا البحث ، قد كشف لنا جانباً مهماً من أسرار اللهجة الكويتية .. وقدم لنا الإجابة عن السؤال الذي يطرحه الباحث حين يبحث ، وهو : **كيف** ترتبط هذه الظواهر بعضها ببعض ؟

فقد بقي لنا سؤال آخر يكمل سؤالنا بـ « كيف » .. هو : **لماذا ؟**

لماذ سار طريق التطور من العربية الفصحى إلى اللهجة الكويتية في هذه المسالك التي حددها هذا القانون العلمي :

إذا تجاورت فتحتان في أية كلمة - وفق ما جاءت به الفصحى - فإنها تبقيان دون تطور مع تسعة أصوات سواكن ، وتتطور أولاهما إلى ضمة مع أربعة أصوات ، وإلى كسرة خفيفة مع بقية الأصوات ؟

☆ لقد فكرت أثناء الملاحظة العلمية التي هدتني إلى القانون ، في النظر إلى **شكل أعضاء النطق** عند المتكلم الكويتي ، أثناء النطق بحركتي فتحة متتاليتين .

ولاحظت أنه عند النطق بفتحة واحدة ينفتح الفكّان الأعلى والأسفل إلى أقصى درجة ، وتكون أعلى نقطة في اللسان أماميّة وبعيدة عن سقف الحنك . وعند النطق بفتحتين يبقى الفكان مفتوحتين مدة أطول .

ولعل هذا الوضع يتطلب مجهوداً عضليًا أكبر مما يتطلّبه بحركتين مختلفتين ولهذا كانت المغايرة بين الفتحتين أيسر في النطق ، وأخفّ في المجهود . ولهذا السبب تمت **المغايرة** بين الفتحتين مع جميع الأصوات ، ما عدا ستة ، من صفاتها إيثار الفتحة قبلها أو بعدها ، وثلاثة مقيَّدة بأن تكون بعد الحركة لا قبلها .

وإلى مثل ذلك التفسير الصوتي العضوي ذهب المستشرق الفرنسي الآب **هنري فليش** ، حيث قال ، في مجال تفسير إبدال الفتحة القصيرة (الفتحة العادية) كسرة قصيرة ،

عند مجاورتها لفتحة طويلة (ألف مد) في اللغة العربية الفصحى :

« إن الهدف من ذلك بداهة تجنب النطق بمجموعة مصوّتات (حركات) متّحدة الطابع متواصلة »[٨٠] .

غير أن ما يحدث في اللهجة الكويتية **أعم من ذلك** ، إذ يشمل التغاير بين الفتحتين القصيرتين إلى جانب الفتحة القصيرة والفتحة الطويلة . وليس النطق بمصوّتات متحدة الطابع عسيراً دائماً ، بل هذا العسر مقصور على حركات معينة كالفتحات . ففي اللهجة الكويتية مثلاً رأينا أن توالي صوتي الكسرة شائع فيها ، ولا عسر فيه ..

فالمغايرة بين حركتي الفتحة المتتاليتين ظاهرة يسوغ حدوثها علم الأصوات اللغوية .

ولكن هناك طريقين سارت فيهما المغايرة بين حركتي الفتحة في اللهجة الكويتية :

الطريق الأول : أن تنطق الفتحة الأولى ضمة .

الطريق الثاني : أن تنطق الفتحة الأولى كسرة خفيفة .

فهل هناك تفسير علمي لنطق الفتحة الأولى ضمة أو كسرة ؟

ــ نعم .

لقد كشف الاستقراء الذي أجريناه في هذا البحث عن أن نطق أولى الفتحتين ضمة ، إنما يكون مع أصوات محددة هي : الصوتان الشفويان : الميم والباء . والصوت الشفوي الأسناني : الفاء . إذا صحب واحداً منها صوت مفخم . وصوت الواو . بلا شرط .

والصفة الصوتية المشتركة بين هذه الأصوات الأربعة أن الشفتين تشتركان في إخراجها ، أو تستديران عند النطق بها .. وهذه الأصوات عندما تجاور صوتاً مفخماً يتخذ اللسان معها – إلى جانب استدارة الشفتين أو انطباقهما – شكلاً مقعّراً .

وبملاحظة وضع اللسان عند نطق صوت الضمة ، وهو الصوت الذي تؤثره هذه الأصوات ، يتبين أن أعلى نقطة في اللسان تكون خلفيّة ، وأقرب ما تكون إلى سقف الحنك ..

---

(٨٠) هنري فليش : العربية الفصحى : ٤٨ – ترجمة د. عبد الصبور شاهين .

وبملاحظة وضع الشفتين كذلك عند نطق الضمة نرى أنهما تستديران ..

فالضمة إذن حركة خلفية تستدير معها الشفتان .. ولهذا كان أنسب الأصوات الساكنة إليها : الأصوات الخلفية المفخمة التي تجاور الصوت الشفوي في الظروف التي وضحناها ، والأصوات التي تنطبق الشفتان أو تستديران عند النطق بها . وهي الأصوات الأربعة التي ارتبط بها الضم في حالة التفخيم ، وهي : الميم والباء والفاء . أو في حالة التفخيم وغيره ، وهي الواو .

والطريق الثاني الذي سلكته المغايرة بين الفتحتين ، وهو نطق الفتحة الأولى كسرة خفيفة في اللهجة الكويتية ، إنما يتم في غير الحالات السابقة التي قدمنا تفسيرها ولهذا لا يحتاج إلى تفسير ..

☆ أما **التماثل** بين الفتحتين فقد بقي – كما كان في الفصحى – ولكن الاستقراء قد كشف عن أن بقاء هذا التماثل والنطق بالفتحتين المتتاليتين في اللهجة الكويتية لا يتم إلا مع تسعة أصوات محددة : ستة منها غير مقيدة أي سواء أكان أحدها واقعاً قبل الحركة الأولى أو بعدها ، وهي الأصوات الحلقية الستة (الهمزة – الهاء – العين – الحاء – الغين – الخاء) وثلاثة مقيدة بأن تكون بعد الحركة الأولى ، أي أن الفتحة إنما تبقى في هذه الحالة إذا وقعت قبل أحد هذه الأصوات ، وهي : اللام والراء والنون .

لماذا بقيت الفتحتان في اللهجة في حالة مجاورة صوت من أصوات الحلق الستة ، وفي حالة وقوع اللام أو الراء أو النون بين الفتحتين ؟!

إن ثمة حقيقة مقررة لدى اللغويين القدماء والمحدثين ، هي أن أصوات الحلق تؤثر حركة الفتح على غيرها من الحركات ، وهذه الحركة أنسب الحركات إلى طبيعة هذه الأصوات ..

قرر ذلك علماء اللغة العربية واللغات السامية(٨١) . وكان مسلك اللهجة الكويتية مؤيداً لهذه الحقيقة في مواطن كثيرة(٨٢) .

---

(٨١) راجع في ذلك :

كتاب سيبويه : ٢٥٢/٢/ . والخصائص لابن جني : ٩/٢ و١٤٣ والمحتسب له : ١٦٦/١ والمنصف له : ٢-٥/٢ .

من أسرار اللغة للدكتور إبراهيم أنيس : ٢٤ (ط ٣) قواعد اللغة العربية لحزبيس–٧٦ .

(٨٢) راجع محاضرتنا المطبوعة « خصائص اللهجة الكويتية » : ٥١ ، ٦٥ ، ٨٥ .

وقد حاول أحد هؤلاء اللغويين ، وهو **سيبويه** (ت ١٨٠هـ) أن يفسر ميل أصوات الحلق للفتحة ، تفسيراً صوتياً فقال :

« وإنما فتحوا هذه الحروف (يعني أصوات الحلق الستة) لأنها سفلت في الحلق فكرهوا (أي العرب) أن يتناولوا حركة ما قبلها بحركة ما ارتفع من الحروف (يعني الضمة والكسرة وهما بعض من حرفين لم يَسْفُلا في الحلق وهما الواو والياء) فجعلوا حركتها (أي حركة حروف الحلق) من الحرف الذي في حيِّزها وهو الألف (يرى سيبويه أن مخرج الألف من الحلق) . وإنما الحركات من الألف والياء والواو »[٨٣] .

ويفسر ابن جنى مثل هذا التفسير ، وهو يعلل مجيء باب (فَعَل يَفْعَل) مَّما عينه أو لامه حرف حلقيّ ، نحو سَأل يَسْأل ، وقرأ يقْرأ .. قال : « وذلك أنهم ضارعوا بفتحة العين في المضارع جنس حرف الحلق ، لَمّا كان موضعاً منه مَخْرجَ الألِف التي منها الفتحة »[٨٤] .

وهو يعني بذلك أن الحلق منه مخرج الألف (وهذا رأيه ورأي سيبويه) والألف ينشأ منها الفتحة ، لأنه يرى أن الحركات أبعاضٌ لحروف المد واللّين[٨٥] ، وأن الفتحة ألف صغيرة – وهذا حق يؤيده اللغويون المحدثون – ولهذا كان حرف الحلق مقتضياً للفتحة .

وفي موضع آخر يسجل **ابن جني** ملاحظاته المباشرة إزاء تحريك صوت الحلق بالفتح ، فيقول : « رأيت كثيراً من عُقَيْل لا أحصيهم ، يحرك من ذلك (الاسم الثلاثي نحو الصَخَر) ما لا يتحرك أبداً لولا حرف الحلق . وهذا ما لا توقُّفَ في أنه أمر راجع إلى حرف الحلق »[٨٦] .

وقد نقلنا في محاضرتنا السابقة قوله : « وما أظن الشجريّ (أبا عبد الله) إلا استهواه **كثرةُ** ما جاء عنهم من تحريك الحرف الحلقيّ بالفتح ، إذا انفتح ما قبله في الاسم »[٨٧] .

---

(٨٣) سيبويه : ٢٥٢/٢ .

(٨٤) الخصائص : ١٤٣/٢ .

(٨٥) سر صناعة الإعراب : ٢١ .

(٨٦) المحتسب : ١٦٦/١ .

(٨٧) الخصائص : ٩/٢ .

ويذهب **ابن جني** إلى أبعد من ذلك فيرى أن حرف الحلق قد يؤثر في تحريك ما **قبله بالفتح**، إذ قال وهو يفسر قراءة من قرأ « قَرَح » بفتح الراء، بدل : قَرْح . (في الآية : ١٤٠ من سورة آل عمران) : « ظاهر هذا الآمر أن يكون فيه لغتان : قَرْح وقَرَح، كالحَلْب والحَلَب، والطَّرْد والطَّرَد ..

« ثم لا أبعد من بعد **أن تكون الحاء لكونها حرفاً حلقياً، يفتح ما قبلها، كما تفتح نفسها**، فيما كان ساكناً من حروف الحلق، نحو قولهم في الصخْر : الصَّخَر، والنَّعْل : النَّعَل .. »[88] .

وقد جاء بحثنا في اللهجة الكويتية، وما وصل إليه من فتح ما قبل صوت الحلق إلى جانب فتحه هو، مؤيداً لآراء ابن جني الثاقبة .

ويؤكد اللغوي المعاصر **الدكتور إبراهيم أنيس** ما ذهب إليه القدماء في إيثار حروف الحلق للفتحة، فيقول : « وقد أكدت التجارب الحديثة ارتباطاً وثيقاً بين النطق بحروف الحلق والفتحة، وذلك لأن الأصوات الحلقية تناسب في الغالب وضعاً خاصاً للسان يتفق مع ما نعرفه من وضعه في الفتحة . فلهذه الظاهرة التي استرعت انتباه القدماء ما يبرّره في **القوانين الصوتية الحديثة** »[89] .

هذا عن أصوات الحلق وإيثارها لحركة الفتح، قبلها أو بعدها . أما **الأصوات الثلاثة** التي أثبتنا إيثارها لحركة الفتحة قبلها، وهي أصوات **اللام والراء والنون** . فلم نقرأ لأحد من اللغويين القدماء أو المحدثين أنها تؤثر حركة الفتحة قبلها أو بعدها .. **حتى كشف هذا البحث عن تلك الحقيقة في لهجة الكويت** حين تكون واقعة بعد الحركة ...

ولكن هناك ما يستأنس به في تفسير مسلك اللهجة الكويتية مع هذه الأصوات الثلاثة، من أقوال اللغويين القدماء والمحدثين، فهي متقاربة مخرجاً، متحدة صفةً .

وقد حدد سيبويه مخارجها بقوله :

« ومن حافة اللسان من أدناها إلى منتهى طرف اللسان، ما بينها وبين ما يليها

---

(٨٨) المحتسب : ١٦٦:١ .

(٨٩) من أسرار اللغة : ٣٤ .

من الحنك الأعلى وما فُويق الضّاحك والناب والرَّباعية والثّنيّة : **مَخْرَجُ اللام** » ..

« ومن طرف اللسان بينه وبين ما فُويق الثّنايا : **مَخرج النون** » .

« ومن مُخرج النون ، غير أنه أدخلُ في ظهر اللسان قليلاً ، لانحرافه إلى اللام : **مَخْرَجُ الراء** »[٩٠] .

وتشترك الثلاثة في الصفة ، فهي مجهورة ، متوسطة بين الشدة والرخاوة . وهي أقرب الأصوات الساكنة إلى الحركات ، لاتساع مجرى الهواء معها ، ولوضوحها في السمع ، وكثرة شيوعها في الكلام[٩١] .

فلاشتراك هذه الأصوات الثلاثة في إيثار حركة معينة قبلها ، ما يؤيده من اشتراكها في المخرج والصفة .

ولكن : لماذا كانت الفتحة السابقة عليها أكثر مناسبة لها ؟

ربما كان السر الصوتيّ أن الفتحة حركة أمامية ، يهبط أول اللسان معها نحو قاع الفم . وقد لوحظ أثناء النطق بالفتحة أن الفراغ بين اللسان والحنك يبدو أوسع ما يكون في هذا الوضع .. وهذه الأصوات الثلاثة (اللام والراء والنون) تشارك هذه الحركة في اتساع مجرى الهواء معها ، لدرجة أنه لا يسمع لها إلا حفيف ضعيف .

ولهذا نرجح أن وضع اللسان مع الفتحة الواقعة قبلها أكثر مناسبة لوضعه مع كل منها ..

ولكن استقراء الواقع اللغوي في اللهجة ، وهو ما قمنا به ، أقوى من أي تفسير يقوم على الترجيح أو الاحتمال ..

☆ وإذا كانت **المغايرة** بين حركتي الفتحة أكثر شيوعاً في اللهجة الكويتية ، ومرتبطة بأصوات محددة كشف عنها الاستقراء وأيدتها التجارب والقوانين الصوتية .

وإذا كانت **المماثلة** وبقاء حركتي الفتحة متجاورتين - كما هما في الفصحى - مرتبطة بأصوات محددة كشف عنها الاستقراء وأيدتها التجارب والقوانين الصوتية كذلك

---

(٩٠) كتاب سيبويه : ٤٠٥/٢ .

(٩١) د. ابراهيم أنيس : مجلة مجمع اللغة العربية : ١٢/١٦ والأصوات اللغوية : ٥٢ .

فقد حدثت في اللهجة ظاهرة أخرى في الكلمات التي توالت فيها **فتحة وكسرة** حيث أثبت الاستقراء الذي أجريناه أن الفتحة الأولى قد تطورت إلى كسرة ، مثل : نِبي ، كِريم ، ما لم يكن الكلمة صوتاً من أصوات الحلق فتبقى الفتحة مثل : عَجيب ، هَريس . وما لم يكن ثانيها من أصوات الحلق فتسقط الحركة الأولى ، مثل : زْهيف ، صْغير .

أما الفتح مع أصوات الحلق فقد فسّرناه فيا سبق ، وأيّدناه بأقوال اللغويين القدماء والمحدثين ..

وأما إبدال الفتحة الأولى كسرة ليتم التماثل بين الكسرتين ، فيبدو أن السر فيه هو تحقيق الانسجام الصوتي بين الكسرتين ، وقد أثبتت التجارب أن النطق بكسرتين متتاليتين أيسرُ وأخفُّ في الجهود العضليّ من النطق بحركتين ينفتح معهما أو مع إحداهما الفكّان الأعلى والأسفل للمتكلم إلى أقصى درجة ، أعني الفتحتين ..

وقد لاحظنا في جميع مراحل هذه الدراسة أن التطور **إنما يلحق الصوت الأول لا الثاني ..**

ومن الوجهة التاريخية في تطور وزن فَعيل إلى فِعيل :

قال **سيبويه** : « وفي فَعيل لغتان : فَعيل وفِعيل ، إذا كان الثاني من الحروف الستة (حروف الحلق) مطّرد ذلك فيها لا ينكسر في فَعيل ولا فَعِل ، إذا كان كذلك كسرت الفاء **في لغة تميم** ، وذلك قولك : لِئيم وشِهيد وسِعيد ونِحيف ورِغيف وبِخيل وبِئيس ، وشِهدَ ولِعبَ وضِحكَ »[٩٢] .

وروى **ابن جني** أن كسر الفاء في فعيل ورد دون أن تكون العين من حروف الحلق ، حيث ذكر من ذلك : بِقيذ ، وهو ما يستنقذ من العَدْو[٩٣] .

وقد نسب إلى **الليث** تلميذ **الخليل** بن أحمد قوله : « إن من العرب قوماً يقولون في كل ما كان على فَعيل : فِعيل ، بكسر أوله ، وإن لم يكن فيه حرفُ حلق ، فيقولون :

---

(٩٢) كتاب سيبويه : ٢/٢٥٥ .

(٩٣) الخصائص : ١/٣٦٤ .

كثير ، وكبير ، وجليل ، وكريم ، وما أشبه ذلك »[٩٤] .

وهو ما نراه في لهجة الكويت ولهجات عربية كثيرة معاصرة ، وفي لهجة صقلية العربية في القرن الخامس الهجري[٩٥] .

(٩٤، ٩٥) تثقيف اللسان لابن مكي الصقلي (تحقيق د. عبد العزيز مطر) : ٢٢٧ .

محاولة لتطبيق القانون على الفصحى

هذا **القانون الصوتي** الذي استنبطناه من لهجة الكويت ، وبرهنّا عليه ، وفسّرنا مضمونه تفسيراً علمياً .

هذا **القانون** الذي ربط بين حركات اللهجة والأصوات المجاورة لها ، نحسب أنه **كشف عن طريق مهم من طرق تطور الأصوات** - والحركات أهمها - من العربية الفصحى ولهجاتها القديمة إلى اللهجات الحديثة .

والكشف عن هذا التطور هو من أهم أغراض دراستنا العلمية للهجات العربية قديمها وحديثها .

وإني إذ أقدم هذا القانون إلى المشتغلين بدراسات فقه الغة العربية ، لآمل أن يكون - إلى جانب إمكان تطبيقه في دراسة لهجات معاصرة أخرى - **منطلقاً لدراسة جديدة في اللغة العربية الفصحى** تأتي بأحسن الثمرات ..

وتأكيداً لإمكان تطبيق هذا القانون والانتفاع به في دراسات الفصحى ، قمت بجولة سريعة في كتب اللغة ، والتقطت بعض ما يمكن أن يسهم هذا القانون الجديد في تفسيره :

١ - جاء في المعجمات كلمة : **الترجمان** ، بفتح التاء والجيم ، وجاء بضم الجيم والتاء ، أو الجيم وحدها .

ومن اليسير الآن ، في ضوء هذا القانون الذي بيّناه ، وفي ضوء النطق الكويتي ، أن نقرر أن الضمة في : الترجمان ، قد طرأت في نطق لهجة قديمة يؤثر أهلها الضم قبل الصوت الشفوي (الميم) كلهجة الكويت .

٢ - أورد سيبويه أن الصاد في كلمة : **صواعق** ، والدال في كلمة : **دواسر** (أي شديد) جاءتا مضمومتين [٦٦] .

(٦٦) كتاب سيبويه : ٣٦٠/٢ .

وفي ضوء هذا القانون نرجح أن الضم هنا ينتمي إلى لهجة عربية تؤثره قبل صوت الواو المفتوحة . وهو نفسه النطق الكويتي للكلمتين : صُواعق ودُواسر (اسم قبيلة عربية معروفة) .

٣ – في قول العرب : « رماه اللهُ بالسُّواف » أي الهلاك ، قولان : قال ابن السِّكِّيت : هو السُّواف ، بالضم . وقال أبو عمرو الشيبانيّ : السَّواف ، بالفتح[٩٧] .

ونرجح – في ضوء هذا القانون – أن هاتين الروايتين عن لهجتين إحداهما تؤثر الضم قبل الواو المفتوحة . يقول أهلها كالكويتيين : زُواج وسُواد .

٤ – جاءت روايتان في ضبط الراء في كلمة : مَشْرُبة . أي غرفة أو عِلِّيَّة . رواية بضم الراء ، أي مشرُبة . وأخرى بفتحها[٩٨] .

وفي ضوء هذا القانون نفسر الضم بأنه تم بسبب وقوع الفتحة قبل صوت الباء ، وهو صوت شفوي .. وهذا النطق لكلمة مَشْرُبة كالنطق الكويتي لكلمة : مَنْصُبة ، بضم الصاد قبل الباء .

وفي الدراسة المتأنية للمعجم العربي ، وكتب اللغة الأخرى ، أتوقع أن يتسع مجال تطبيق هذا القانون ، الذي سيقترن ذكره دائماً بأنه تم كشفه في لهجة الكويت .

---

(٩٧) المزهر : ٢/١٠٨ .

(٩٨) تاج العروس (شرب) .

الدلالة الزمنية لفعل الأمر

أ.د. فاضل صالح السامرائي

جامعة بغداد

يقول النحاة إن فعل الأمر هو طلب الفعل بصيغة مخصوصة [1] وصيغته افعلْ نحو (اذهبْ) ويكون بحذف حرف المضارعة من الفعل المضارع . ولا يكون بصيغته المعلومة إلا للمخاطب . وأما غير المخاطب فيؤمر باللام نحو ﴿ ليقض علينا ربك ﴾ «الزخرف : ٧٧» و (لأذهبْ معكم) .

وقد يخرج الأمر عن معناه الحقيقي إلى المجاز ، ومن أشهر معانيه المجازية :

١ ـ الإباحة ، نحو ﴿ وإذا حللتم فاصطادوا ﴾ « المائدة ٢ » .

٢ ـ الدعاء ، نحو ﴿ رب اغفر لي ولوالديّ ﴾ « نوح ٢٨ » .

٣ ـ التهديد ، نحو ﴿ اعملوا ما شئتم ﴾ « فصلت ٤٠ » وكأن تقول لابنك مهدداً (ألعبْ ولا تدرس) .

٤ ـ التوجيه والإرشاد ، نحو﴿ واستعينوا بالصبر والصلاة ﴾ « البقرة ٤٥ » و (احفظ الله يحفظك) .

٥ ـ الإكرام ، نحو ﴿ ادخلوها بسلام آمنين ﴾ « الحجر ٤٦ » .

٦ ـ الإهانة ، نحو ﴿ ذق إنك أنت العزيز الكريم ﴾ « الدخان ٤٩ »وهذا في خطاب الكافر الأثيم .

٧ ـ الاحتقار ، نحو ﴿ فاقض ما أنت قاض ﴾ «طه ٧٢» .

٨ ـ التسوية ، نحو (افعل أو لا تفعل) ونحو قوله تعالى ﴿ فاصبروا أو لا تصبروا ﴾ «الطور ١٦ » .

٩ ـ الامتنان ، نحو (كلْ مما انفق عليك) ، ونحو ﴿فامشوا في مناكبها وكلوا من رزقه﴾ «الملك ١٥ » .

١٠ ـ العجب ، نحو (انظر ماذا يصنع) و ﴿ انظر كيف ضربوا لك الأمثال ﴾ «الاسراء ٤٨» .

١١ ـ التكذيب نحو ﴿ قل فأتوا بالتوراة فاتلوها ﴾ «آل عمران ٩٣» إذ القصد إظهار كذب ادعائهم .

---

١ ـ ابن يعيش ٧ / ٥٨

١٢ ـ التعجيز نحو ﴿ فأتوا بسورة من مثله ﴾ « البقرة ٢٣ » إذ ليس المراد طلب ذلك منهم بل إظهار عجزهم ونحو قوله ﴿ انبئوني باسماء هؤلاء إن كنتم صادقين ﴾ «البقرة ٣١» .

١٣ ـ الإذلال نحو ﴿ كونوا قردة خاسئين ﴾ «البقرة ٦٥» فليس المخاطب مكلفاً أن يفعل شيئاً .

١٤ ـ إظهار القدرة «وفي هذا يكون المخاطب غير مأمور بأن يحدث فعلاً نحو ﴿ قل كونوا حجارة أو حديداً ﴾ «الإسراء ٥١» : «يعني لو كنتم حجارة أو حديداً لأعدناكم . ألم تسمع إلى قوله حاكياً عنهم ومجيباً لهم ﴿ فسيقولون من يعيدنا ؟ قل الذي فطركم أول مرة ﴾ فهذا يبين لك أن لفظ الأمر في هذا الموضع تنبيه على قدرته سبحانه[١] » إلى غير ذلك من المعاني .

زمنـــه

يقول النحاة :« والأمر مستقبل أبداً لأنه مطلوب به حصول ما لم يحصل أو دوام ما حصل نحو ﴿ يا أيها النبي اتق الله ﴾[٢] . قال ابن هشام : إلا أن يراد به الخبر نحو(ارم ولا حرج) فإنه بمعنى رميت والحالة هذه وإلا لكان أمراً بتجديد الرمي وليس كذلك[٣] .

من هذا القول يتبين أن زمن فعل الأمر كما يرى النحاة هو الاستقبال وقد يراد به دوام ما حصل .

والحق أن تحديد زمن فعل الأمر بما هو مذكور في هذا القول فيه نظر إذ هو أوسع من ذلك :

١ ـ فقد يكون فعل الأمر دالاً على الاستقبال المطلق سواء كان الاستقبال قريباً أم بعيداً . فمن المستقبل القريب أن تقول مثلاً (اغلق النافذة) و (افتح الباب) وكقوله تعالى : ﴿ فافعلوا ما تؤمرون ﴾ «البقرة ٦٨» وقوله ﴿ فاصدع بما تؤمر وأعرض عن المشركين ﴾ «الحجر ٩٤» .

ومن البعيد قوله تعالى :﴿ ربنا اصرف عنا عذاب جهنم إن عذابها كان غراما ﴾

---

(١) امالي ابن الشجري ٢٧٠/١ وانظر الإتقان ٨١/٢

(٢) الأحزاب : ١

(٣) الهمع ١ / ٧

«الفرقان ٦٥» وقوله : ﴿ وآتنا ما وعدتنا على رسلك ﴾ «آل عمران ١٩٨» وكقولك : ﴿ رب ادخلني الجنة ﴾ .

٢ ـ وقد يكون دالاً على الحال وذلك نحو قوله تعالى :﴿ ثم صبوا فوق رأسه من عذاب الجحيم . ذق إنك أنت العزيز الكريم ﴾ «الدخان ٤٨ ـ ٤٩» . فزمن الذوق مصاحب لصب الحميم . ومثله قوله تعالى : ﴿ يوم هم على النار يفتنون ، ذوقوا فتنتكم هذا الذي كنتم به تستعجلون ﴾ «الذاريات ١٣» فزمن الذوق هو زمن تعذيبهم في النار ومثله قولهتعالى : ﴿ يوم يسحبون فيالنار على وجوههم ذوقوا مس سقر ﴾ «القمر ٤٨» .

وهذا كله واضح في أنه للحال . ونحو ذلك أن تقول لمن لا يعلم ماذا خيء له وماذا يراد به وهو يضحك ويصخب (اضحك قبل أن تبكي) ونحوه قوله تعالى :﴿ فليضحكوا قليلاً وليبكوا كثيراً ﴾ « التوبة ٨٢ » فالضحك للحال والبكاء في الاستقبال .

٣ ـ الأمر الحاصل في الماضي : وذلك قوله تعالى :﴿ فلما دخلوا على يوسف آوى إليهأبويه وقال ادخلوا مصر إنشاء الله آمنين ﴾ « يوسف ٩٩ » . فقوله (ادخلوا مصر) كان بعد دخولهم إياها فهو أمر يفيد المضي .

ونحوه قوله تعالى :﴿ إن المتقين في جنات وعيون . ادخلوها بسلام آمنين ﴾ «الحجر ٤٥ ـ ٤٦» فقوله (ادخلوها) كان بعد دخولهم الجنة يدل على ذلك قوله (إن المتقين في جنات وعيون) .

ونحو ذلك قوله تعالى :﴿ ولقد صبحهم بكرة عذاب مستقر . فذوقوا عذابي ونذر ﴾ «القمر ٣٨ ـ ٣٩» فقوله (فذوقوا عذابي ونذر) كان بعد تصبيحهم العذاب وذوقه .

وهذا له نظائر في الكلام فقد تقول لشخص قتل بسبب فعلة سوء فعلها : (ذق عاقبة ما فعلت) وتقول (اشرب من الكأس التي جرعتها لغيرك) . وهذا كله أمر واقع في الزمن الماضي .

ومن ذلك قول المنصور بعد ما قتل أبا مسلم :

اشرب بكأس كنت تسقي بها   أمرّ في الحلق من العلقم
زعمت أن الدّين لا يقتضى   كذبت فاستوف أبا مجرم

ومن دلالة فعل الأمر على المضي قوله ﷺ لشخص رمى في الحج بعد الذبح (ارم

ولا حرج) فليس القصد أمره بالرمي في المستقبل،لأن الرمي قد حصل في الماضي،وإنما المعنى هو الموافقة على ما فعل . ونحوه قوله ﷺ لرجل قال له : رميت بعد ما أمسيت . (افعلْ ولا حرج) . فهذا من باب الاقرار على ما حصل والموافقة عليه،وليس من باب طلب القيام بالفعل مرة أخرى . فقد دل فعل الأمر على المضي كما هو ظاهر .

ومثل هذا أن يقول لك شخص : إني هجوت فلاناً وسببته . فتقول له : اهجه وسبّه ، موافقاً على ما فعل،وليس القصد تكرار الهجاء والسب . ومثله قولك لمن شرب دواء أو شراباً : (اشربه بالهناء والشفاء) وهو قد شربه . فالفعل دل ههنا على المضي وليس القصد الأمر بالشرب .

ومن دلالة فعل الأمر على المضي أن تقول : (كن قد أطعت وسمعت لفلان) و(كن قد نفذت وصيتي) و (لتكن قد فعلت الخير) فهذا كله من باب الأمر الواقع في الزمن الماضي وهو مقابل النهي عن أمر حدث في الزمن الماضي في نحو قولك (ولا تكن قد أسأت إليه) و (لا تكن قد غششت أحداً) .

والحق أنه ليس في يدي شاهد على نحو قولنا (كن قد أطعت له) ولكن مؤدى قول النحاة جواز ذلك فإنهم جوزوا وقوع الفعل الماضي خبراً لكان وشواهده كثيرة من القرآن وغيره،وذلك نحو قوله تعالى ﴿ ولقد كانوا عاهدوا الله من قبل ﴾ «الأحزاب ١٥» وقوله : ﴿ عسى أن يكون ردف لكم بعض الذي تستعجلون ﴾ «النمل ٧٢» وقوله :﴿ وأن عسى أن يكون قد اقترب أجلهم ﴾ «الأعراف ١٨٥» وقوله :﴿ لا ينفع نفساً إيمانها لم تكن آمنت من قبل ﴾ «الأنعام ١٥٨» وقوله :﴿ فإن لم تكونوا دخلتم بهن فلا جناح عليكم ﴾ «النساء ٢٣» .

قال امرؤ القيس :

وإن تك قد ساءتك مني خليقة فسلّي ثيابي من ثيابك تنسل

ولم يستثنوا وقوعه خبراً لأمر (كان) مع أنهم ذكروا ما لا يصح وقوعه خبراً للأفعال الناقصة،فقد ذكروا أن خبر الأفعال الناقصة لا يكون جملة طلبية ولا يكون خبر (صار) وما بمعناها ماضيا[1] .

---

(١) انظر الهمع ١ / ١٣

وعلى أية حال فالشواهد كثيرة على دلالة الأمر على الماضي وقد ذكرنا ما فيه الكفاية .

٤ ـ الأمر المستمر : وذلك نحو قوله تعالى :﴿ وقولوا للناس حسناً ﴾ «البقرة ٨٣» وقوله ﴿ كونوا قوامين بالقسط شهداء لله ولو على أنفسكم ﴾ «النساء ١٣٥» وقوله في معاملة الأبوين ﴿ وصاحبهما في الدنيا معروفا ﴾ «لقمان ١٥» وقوله ﴿ فامشوا في مناكبها وكلوا من رزقه ﴾ «الملك ١٥» وقوله ﴿ وأوحى ربك إلى النحل أن اتخذي من الجبال بيوتاً ومن الشجر ومما يعرشون ﴾ «النحل ٦٨» وقوله :﴿ فأخرجنا به أزواجاً من نبات شتى . كلوا وارعوا أنعامكم ﴾ «طه ٥٣ ـ ٥٤» .

فهذا الأمر كله مطلوب استمراره والعمل به على وجه الدوام .

وقد يكون الأمر مستمراً إلى أجل أو مشروطاً بشرط وذلك نحو قوله تعالى :﴿ فأتموا إليهم عهدهم إلى مدتهم ﴾ « التوبة ٤» وقوله :﴿ فإن استقاموا لكم فاستقيموا لهم ﴾«التوبة ٧» فالاستقامة لهم مشروطة باستقامتهم لم . ونحو قوله ﷺ :(اسمعوا وأطيعوا ولو استعمل عليكم عبد حبشي كأن رأسه زبيبة ما أقام فيكم كتاب الله) فالسمع والطاعة مشروطان بإقامة كتاب الله .

والأمر المستمر له صورتان :

أ ـ الأمر باستمرار ما هو حاصل،وذلك نحو قوله تعالى :﴿ يا أيها النبي اتق الله ﴾ «الأحزاب ١» فالمطلوب هو الاستمرار على التقوى،لأن الرسول ﷺ متق لله قبل نزول الآية . ونحو قوله تعالى :﴿ يا أيها الذين آمنوا آمنوا بالله ورسوله ﴾ « النساء ١٣٦» فقد طلب منهم الاستمرار والثبات على الإيمان لا أن يحدثوا إيماناً جديداً لم يكن في قلوبهم فإنهم مؤمنون قبل نزول هذه الآية ألا ترى أنه خاطبهم بقوله ﴿ يا أيها الذين آمنوا ﴾ ؟ .

ونحوه قوله تعالى :﴿ حافظوا على الصلوات والصلاة الوسطى ﴾ «البقرة ٢٣٨» فإنهم مقيمون للصلاة محافظون عليها قبل نزول هذه الآية . ومثله قوله تعالى ﴿ فاستقم كما أمرت ومن تاب معك ﴾ «هود ١١٢» وقوله :﴿ فاستمسك بالذي أوحي إليك إنك على صراط مستقيم ﴾ «الأحزاب ٤٢» وقوله: ﴿ يا أيها الذين آمنوا كلوا من طيبات ما رزقناكم ﴾ «البقرة ٧٢» فقد طلب منهم الاستمرار على اختيار الطيبات من الرزق،فإنهم لا شك كانوا يأكلون مما رزقهم الله قبل نزول هذه الآية،وإلا فمن أي شيء كانوا يأكلون ؟

فهذا كله من باب الأمر بالاستمرار على ما هو حاصل وطلب الثبات والمداومة عليه .

وقد يكون الأمر تهديداً لمن كان على حالة غير مرضية وذلك نحو قوله تعالى :﴿ ذرهم يأكلوا ويتمتعوا ويلههم الأمل فسوف يعلمون ﴾ «الحجر ٣» وقوله :﴿ فذرهم في غمرتهم حتى حين ﴾ «المؤمنون ٥٤» فيقول له : اترك هؤلاء مستمرين على ما هم عليه فسوف يرون جزاءهم .

ب ـ الأمر بفعل لم يكن حاصلاً وطلب الاستمرار عليه،وذلك نحو قولك :(حافظ على ما سأعطيك ولا تفرط فيه أبداً) ونحو قولك (اكتم ما سأخبرك به ولا تخبر به أحداً) قال تعالى ﴿ واتخذوا من مقام إبراهيم مصلى ﴾ البقرة ١٢٥ ، فقد طلب الله من المسلمين أن يتخذوا من مقام إبراهيم مصلى،وليس ذلك موقوتاً بزمن،بل الأمر مستمر لاينقطع . ونحو قوله ﴿ فول وجهك شطر المسجد الحرام وحيثما كنتم فولوا وجوهكم شطره ﴾ «البقرة ١٤٤» وهذا الأمر مستمر من حين الأمر به إلى قيام الساعة . ونحوه قوله ﴿ ياأيها الذين آمنوا اتقوا الله وذروا ما بقي من الربا إن كنتم مؤمنين ﴾ «البقرة ٢٨٧» فقوله (ذروا مابقي من الربا) أمر بالانتهاء عن الربا بصورة دائمة . ونحوه قوله ﴿ إنما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه ﴾ «المائدة ٩٠» وقوله ﴿ قال أنظرني إلى يوم يبعثون ﴾ «الأعراف ١٤» وقوله :﴿ ياأيها المدثر . قم فأنذر . وربك فكبر . وثيابك فطهر . والرجز فاهجر ﴾ «المدثر ١ ـ ٥» فقد أمره بالإنذار على وجه الدوام .

فكل ذلك مما يفيد طلب الفعل في المستقبل ثم الاستمرار والمداومة عليه . ثم إن الأمر المستمر له صورتان تعبيريتان شائعتان :

إحداهما : أن يؤمر بالفعل نفسه نحو ما مر في قوله ﴿وصاحبهما في الدنيا معروفاً﴾ وقوله ﴿ قم فأنذر ﴾ .

والأخرى : أن يؤتي بأمر (كان) ويؤتي بالخبر اسماً للدلالة على طلب الاتصاف بالحدث على وجه الثبوت وذلك نحو قولنا (كن حافظاً للعهد) ونحو قوله تعالى ﴿ كونوا قوامين بالقسط شهداء لله ﴾ . فالفرق بين قولك (احفظ العهد) و (كن حافظاً للعهد) هو ما يذكره النحاة من أن الفعل يدل على الحدوث والتجدد والاسم يدل على الثبوت وذلك نحو قولك (هو يطّلع) و (هو مطّلع) ، و (هو يتعلم) و (هو متعلم) ، و (هو

يحفظ) و (هو حافظ) ، فكل من يطلّع ويتعلم ويحفظ يفيد الحدوث والتجدد بخلاف قولك مطلع ومتعلم وحافظ فإنه يدل على الثبوت .

فمعنى (كن حافظاً للعهد) لتكن هذه صفتك الثابتة . واظنك ترى الفرق واضحاً بين قولنا (اطّلع) و (كن مطّلعاً) . و (تعلّم) و (كن متعلماً) .

والقياس يجيز أن يكون خبر أمر (كان) فعلاً مضارعاً نحو (كونوا تحافظون على العهد) و (كونوا تقولون الحق) وهو نوع من أنواع الأمر المستمر،غير أني لم أحفظ شاهداً عليه .

وقد ورد خبر النهي فعلاً مضارعاً،والنهي مقابل للأمر،وذلك نحو قول المغيرة بن حبناء :

خذ من أخيك العفو واغفر ذنوبه ولا تكن في كل الأمور تعاتبه

فإذا جاز وقوع خبر النهي فعلاً مضارعاً جاز وقوع خبر الأمر مضارعاً أيضاً .
وأما الإخبار عن أمر (كان) بأمر فقد منعه النحاة وشذذوا ما ورد من نحو قوله :
وكوني بالمكارم ذكّريني .

٥ ـ وربما كان فعل الأمر مطلقاً غير مقيد بزمن لكونه دالاً على الحقيقة أو لكونه دالاً على التوجيه والحكم أو لغير ذاك ، وذلك كقوله :

كن ابن من شئت واكتسب أدباً يغنيك محموده عن النسب

فهو لا يأمرك أن تكون ابن من شئت على وجه الحقيقة فليس بمقدورك ذاك،وإنما القصد أن يأمرك باكتساب الأدب ولا يهم بعد ذلك أن تكون ابن مَن من خلق الله .
فقوله (كن ابن من شئت) لا يدل على زمن ما،وإنما هو ذكر لحقيقة من حقائق الحياة وهي أن الأدب يغني عن النسب .

ونحوه قوله (تعرّفْ إلى اللهِ في الرخاء يعرفك في الشدة) فهنا لا يقصد به التعرف

إلى الله والالتجاء إليه في وقت دون وقت .وإنما هو من باب التوجيه للالتجاء إليه في كل وقت.إذ من المعلوم أن أغلب الناس تبطرهم الراحة وينسيهم الرخاء فهم لا يلتجئون إلى الله إلا في وقت الشدة والضيق ونزول الكروه فيقول لهم:إذا أردتم أن يعينكم الله ويخلصكم مما تقعون فيه من محن وكروب فالتجئوا إليه واعرفوا له حقه في كل وقت .

ومن باب الحقائق أن تقول مثلاً :(احترم الناس يحترموك وتواضع لهم يرفعوك) فهذه قاعدة عامةوحقيقة مطلقة غير مقيدة بزمن فمن احترم الناس احترموه ومن تواضع لهم رفعوه .

وقد يكون فعل الأمر غير مطلوب حصوله،بل إنما يذكر للتحذير منه،وذلك كأن تقول : (تواضع للناس يحبوك واستعل عليهم يبغضوك) فأنت لا تأمره بالاستعلاء على الناس وإنما تحذره منه فتقول له : إذا استعليت على الناس أبغضوك . ونحوه أن تقول : (اكذب مرة تفقدْ ثقة الناس ولو صدقت بعدها ألف مرة) فأنت لا تأمره بالكذب وإنما تحذره منه .

ونحوه أن تقول : (اعمل خيراً تلق خيراً واعمل شراً تلق شراً) وأن تقول : (ازرع شوكاً تجن شوكاً) ومنه المثل المشهور (سمّن كلبك يأكلك) .

فأنت لا تأمره بعمل الشر ولا بزرع الشوك،وإنما أنت تحذره من مغبة فعل السوء . وهذا كله من باب الحقائق المطلقة غير المقيدة بزمن .

وقد يكون استعمال فعل الأمر في الدلالة على الحقيقة على نحو آخر،وذلك نحو ما روي في الحديث أن رسول الله ﷺ رأى رجلاً مبيّضاً [1] يزول به السراب ، فقال رسول الله ﷺ : (كن أبا خيثمة) فإذا هو أبو خيثمة الأنصاري .

فقوله ﷺ (كن أبا خيثمة) ليس أمراً بأن يكون الشخص على غير حقيقته،بل أراد أن يكون هذا الشخص القادم هو من ذكر أو وقع في روعه ذاك .

(١) أي لابس البياض .

ونظير هذا أن تقول على جهة الحدس أو التمني أو نحوهما (كن فلاناً) أو (كن كذا وكذا) فتطلب آن يصدق حدسك او متمناك،وذلك كأن تسمع خشخشة شخص أو حركته ويقع في نفسك أنه (محمود) مثلاً فتقول : (كن محموداً) فأنت لا تأمر الشخص ان يكون على غير حقيقته،وإنما تطلب أن يصدق حدسك وما وقر في نفسك . وقد تقوله على جهة التمني فقد تسمع حركة أو نأمة وتتمنى أن يكون صاحب هذه الحركة خالداً فتقول (كن خالداً) . ونحوه أن ترى شخصاً قادماً من بعيد وأنت جائع عطشان فتقول : (كن شخصاً يحمل الماء والطعام) . وقد يأتي أحد أقاربك بظرف مليء فتتمنى أن يكون ما فيه عسلاً مثلاً فتقول (كن عسلاً) أو ليكن ما فيه عسلاً ، تقول ذلك متمنياً .

فهذا ونحوه ليس أمراً بشيء،وإنما تطلب أن تكون الحقيقة على ما تذكر . وقد نستعمل فعل الأمر بطريقة أخرى فقد تقول مثلاً (أخفقْ ثم أخفق ولكن لا تيأس) فأنت ههنا لا تأمره بالاخفاق ولا تحذره منه ولكنك تقول : إذا أخفقت فلا تيأس . فأنت توجهه إلى عدم اليأس عند الإخفاق .

وهو كما ترى أيضاً خالٍ من الدلالة على زمن معين .

فقد تبين أن زمن فعل الأمر لا ينحصر فيما ذكره النحاة .

عين المضارع
بين الصيغة والدلالة

الدكتور مصطفى النحاس

جامعة الكويت

ملخص

يناقش البحث مشكلة ضبط عين المضارع من الثلاثي ، بقصد حصر هذه المشكلة ، وتحديدها . وفي سبيل ذلك يعرض البحث لأبواب الفعل ، فيتناولها من ناحيتين ، ناحية الصيغة ، وناحية الدلالة ، مثيراً عدة تساؤلات حول هذه الأبواب .

وقد ناقش البحث أبواب الفعل بالتفصيل ، فبيّن أنها أربعة أساسية : فعَل يفْعَل ، وفعَل يفْعِل ، ويمثلان أكثر الأفعال الثلاثة في اللغة العربية ، وباب : فعِل يفْعَل ، وهذا الباب كثيراً ما يتداخل مع الباب : فعَل يفعَل في حالة اللزوم . أما فعَل يفْعَل ، بفتح العين في الماضي والمضارع فيقوم على عنصر صوتي هو حروف الحلق ، وأما فعِل يفْعِل ، بكسر العين في الماضي والمضارع ، فيمثل الحالات الشاذة لباب فعِل يفْعَل .

ثم عرض البحث لجانب الدلالة ، والمعاني التي تفيدها هذه الأبواب ، وخلص إلى ما يلي :

١ ـ أن البابين : (فعَل يفْعُل ، وفعَل يفْعِل) يشتركان في معظم المعاني ، وأن التمييز بينهما عن طريق المعنى يحتاج إلى طاقة تفوق مستوى الذاكرة ، ولذا فإن الصعوبة التي يجدها مستخدمو اللغة في ضبط عين المضارع ـ إذا لم يشتهر بضمّ أو كسر ـ تكاد تكون مقصورة على هذين البابين ، وعلى الأفعال الصحيحة السالمة منها ؛ لأن الأفعال المعتلة والأفعال المضاعفة لها معايير محدّدة ذات نزعة قاعديّة .

٢ ـ وأن البابين :(فعَل يفْعَل وفعِل يفْعَل) يمكن التمييز بينهما عن طريق المعنى ؛ فالأول خاص بالصفات اللازمة والنعوت ، والثاني يدلّ على جهد عقلي أو جسمي أو عاطفي.

٣ ـ وأضاف البحث أن تنوّع صيغة المصدر أو المشتق للمادة الفعلية الواحدة ـ قد تكون دليلاً على الباب ، كذلك متعلقات الفعل ، يمكن التمييز عن طريقها ، وضرب أمثلة كثيرة لذلك .

٤ ـ ويرى البحث أن الحلّ الصحيح لمشكلة عين المضارع من الثلاثي ـ ليس في عمل معجم للأفعال المأنوسة، أو في عمل إحصاء للأفعال ثنائية الباب أو العين ، كما يرى بعض الباحثين ، وإنما الحلّ الصحيح يكمن في **إيجاد معجم سياقي للأفعال الثلاثية المستخدمة في اللغة** ؛ لأن الصيغة وحدها لا تكفي ، بل لابدّ من إضافة المعنى إليها . وبذلك تأخذ عين الفعل مكانتها في اللغة من حيث الثبات والاطّراد .

مدخل :

لقد قامت حركة تدوين اللغة في القرن الأول والقرن الثاني للهجرة على جمع لغة البدو بما فيها من لهجات مختلفة ، يتغيّر فيها معنى الفعل أحياناً بتغيّر كيفيّة النطق به من قبيلة إلى أخرى ، بل إن الاختلاف في النطق تعدّى عين الفعل المضارع إلى حرف المضارعة ، فكان تارة مفتوحاً ، وتارة مكسوراً .

وإلى جانب تعدّد اللهجات فإن طبيعة اللغة العربية لا تعين على معرفة النطق بالأفعال الثلاثية التي تعرف عادة بالسماع .

وقد حاول النحاة ـ وبخاصة نحاة البصرة « أن يخضعوا اللغة العربية لصرامة القياس ، وأن يضبطوا بالخصوص حركة عين الفعل المضارع ، فاستعصت عليهم الأفعال الثلاثية لكثرتها واختلاف وجوهها ، ولم يسعهم إلاّ أن يكتفوا بعموميّات غامضة لا تحل المشكلة » (اللبلي : ١٦) .

وشغل الفعل بال اللغويين ، وغذّى لونين من الدراسات والتآليف ، النحوية الصرّفية من ناحية ، ومعاجم الأفعال من ناحية أخرى . أما اللون الأول فيمثله عن جدارة « سيبويه » الذي خصّ الفعل بأبواب كثيرة من الكتاب ، فاهتمّ بالأفعال ومشتقاتها ، ولكنه لم يتفرغّ للبحث في حالات المضارع وكيفيّة النطق به . وأما اللون الثاني فيمثله كتاب « ابن القوطيّة » في الأفعال الثلاثية والرباعيّة ، وقد سماه « كتاب الأفعال » لكنه لا يصلح لضبط كيفية النطق بالمضارع . و « لابن القطاع » تأليف يحمل

نفس الاسم (كتاب الأفعال) رتّب فيه الأفعال على حروف المعجم ، وقد زاد فيه الأفعال الخماسية والسداسية ، وكان متأثراً في منهجه بابن القوطيّة .

ويبدو أن موضوع النطق بعين المضارع لم يصل إلى صورة واضحة في التآليف القديمة . ولا عيب على القدامى في ذلك ، حسبهم أنهم وضعوا الأصول ، وأشاروا إلى بعض الضوابط العامة . وعلى المحدثين أن يعرفوا كيف يستفيدون من هذه الأصول .

ولمعرفة عين مضارع الثلاثي لابدّ من التعرض بالتفصيل لأبواب الفعل :

☆ أهي ستة أم أربعة ؟
☆ وما المعيار او المعايير التي يمكن معها ضبط عين المضارع ؟
☆ وهل الصعوبة في ضبط عين المضارع عامة أو مقصورة على أبواب معيّنة ؟
☆ وما أثر الدلالة في حركة العين ؟
☆ وكيف يمكن حصر هذه الصعوبة ، وتحديد المشكلة ؟

كل ذلك من خلال الوقوف على آراء القدماء والمحدثين ، ومناقشة كل نقطة من هذه النقاط بالتفصيل . ونبدأ أولاً بأبواب الفعل ..

أبواب الفعل :

المقصود بأبواب الفعل : مجموعة الصيغ أو القوالب المعينة ، التي يندرج تحت كلّ منها جمهرة لا حدّ لها من الأفعال . واحدها : باب ، ويعني : الوحدة الصيغيّة التي تنتمي إليها الأفعال ذات الضبط المعين ، فإذا قيل ـ مثلاً ـ «كتب» من الباب الأول ، فمعناه أن ماضيه (فَعَلَ) ومضارعه يَفْعُلُ . وإذا قيل : إن «عَلِمَ» من الباب الرابع ، فمعناه أن ماضيه (فَعِلَ) بكسر العين ، ومضارعه (يَفْعَلُ) بفتحها .. فهذه الصيغ (فعَل يفْعُل وفعِل يفعَل) تسمى أبواب الفعل . وأحياناً يطلق عليها « أبواب الصرف » ، وأحياناً « أمثلة الصرف » . والمعاجم تسمي كلّ صيغة أو كلّ باب باسم فعل معيّن ، فيقال ـ مثلاً ـ هذا الفعل من باب (نصر) أي : فعَل يفعُل . وهذا الفعل من باب (فرح) أي : فعِل

يفعَل ، وهكذا .. ويحتاج المعجم إلى الصرف عند شرح معنى الكلمة ، مستخدماً الرموز الحركية(ـَ) لبيان باب الفعل وضبط عين المضارع .

وأبواب الفعل - كما نعرفها اليوم - ستة ، هي كما جاءت في كتاب « نزهة الطرف في علم الصرف » للميداني :ـ

١ - فَعَلَ يفْعُل ، كنصر ينصر وقعد يقعد .
٢ - فَعَلَ يفْعِل ، كضرب يضرب وجلس يجلس .
٣ - فَعَلَ يفْعَل ، كفتح يفتح وذهب يذهب .
٤ - فَعِلَ يفْعَل ، كفرح يفرح وعلم يعلم .
٥ - فَعُلَ يفْعُل ، كشرف يشرف وعظم يعظم .
٦ - فَعِلَ يفْعِل ، كورث يورث وولى يلي .

ويلاحظ أن الأبواب الثلاثة الأولى عين الماضي فيها مفتوحة أبداً ، أما عين المضارع فقابلة للتغيّر من ضم إلى كسر إلى فتح . كما يلاحظ أن البابين : الرابع والسادس عين الماضي فيهما مكسورة ، وعين المضارع مفتوحة أو مكسورة . أما الباب الخامس فالعين فيه مضمومة في كل من الماضي والمضارع .

وهذا التنوّع الحركي في تلك الأبواب يقوم أساساً على المصوّتات الثلاثة (فَ عَ لَ) وحركة العين في المضارع . ويعتمد علم الصرف اعتماداً كبيراً على هذه الأبواب في تفسير كثير من المتغيرات الصوتية التي لا يمكن فهمها إلا بوساطة تلك الأبواب ، مثل : الإعلال والإبدال والإدغام والقلب المكاني ، ونقل الحركة ، وغيرها من التغييرات الصوتية الأخرى الكثيرة ... فشاركة الأبواب الستة هي المشاركة الفعّالة في البناء الصرفي .

أبواب الفعل لدى القدماء :

يرى سيبويه أن أبواب الفعل الأساسية أربعة ، هي :

فَعَل - يفْعِلَ .
وفَعَلَ - يفْعُل .

وفَعِلَ ـ يفْعَلَ ، وهذه الثلاثة للمتعدي واللازم .
وفَعُلَ ـ يفْعُل ، وهو للازم فقط .

يقول سيبويه (٢ : ٢٢٦ ـ ٢٢٧) : "واعلم أنه يكون كلّ ما تعداك إلى غيرك على ثلاثة أبنية ، على فَعَلَ يفعِل ، وفَعَل يفعُل ، وفَعِلَ يفْعَل . وذلك نحو ضَرب يضرِب ، وقتَل يقتُل ،ولقِم يلْقَم . وهذه الأضرب تكون فيا لا يتعداك ، وذلك نحو جلس يجْلِس وقعد يقْعُد ، وركِن يرْكَن . ولما لا يتعداك ضرب رابع لا يشركه فيه ما يتعداك ، وذلك : فَعُلَ يفْعُل ، نحو كرم يكرم . وليس في الكلام فعُلته متعدياً . فضروب الأفعال أربعة ، يجتمع في ثلاثة ما يتعداك ومالا يتعداك ، ويبين بالرابع مالا يتعدى وهو : فَعُلَ يفْعُل »

أما (فعِلَ يفعِل) فقد ورد في عدّة كلمات ، نحو : حسب يحسب ويئس ييئس وييس ييبس ونعم ينعم . وهذا البناء جاء بالكسر في المضارع كما كسر في الماضي مشابهة لباب (فَعُلَ يفْعُل) ، حيث لزموا الضمة فيه في الماضي والمضارع . وفتح عين المضارع مع (فعِل) أقيس من كسرها عند سيبويه . وفي ذلك يقول (٢ : ٢٢٧) :

وقد بنوا فعل على يفعِل في أحرف ، كما قالوا فَعُلَ يفْعُل ، فلزموا الضمة . فكذلك فعلوا بالكسرة فشبه به ، وذلك : حَسِبَ يَحْسِبُ ويَئِسَ يَئِسُ ويَبِسَ يَبِسَ ونَعِمَ يَنْعِمُ . سمعنا من العرب من يقول :

وهــل يَنْعِمَــنْ مــن كــان فــي العصر الخالـي[1]

وقــال :

واعــوّج غصنــك من لحــوٍ ومن قــدم لا يَنْعِمُ الغصنُ حتى يَنْعِمَ الـــورق[2]

---

(١) البيت لامرىء القيس ، وصدره :

« الا عِمْ صباحاً أيها الطلل البالي »

ويروي : « وهل يَعِمَن » ومعناه : « وهل ينْعمن » ، يقال : وعِم يعِم ، في معنى : نعم ينعم . (سيبويه ٢ : ٢٢٧) .

(٢) اللّحْـو : لحـاء الغصن ، وهـو قشره . وإذا فصل بـه ذلـك ذبل واعـوج ، فضرب مثلاً لذهاب نضرة الشباب وتغيّر الجسم للكبر (سيبويه ٢ : ٢٢٧) .

وقـال الفرزدق :

وكَـومٍ تَنْعِمُ الأضيـاف عينـا   وتُصبِح في مبـاركها ثقـالا[1]

والفتح في هذه الأفعال جيد ، وهو أقيس » أي فتح عين المضارع ، فتكون من باب فَعِلَ يَفْعَلَ .

وأما (فَعَلَ يفعَل) فهو خاص بما كانت لامه أو عينه أحد أحرف الحلق الستة ، نحو قرَأ يقْرَأ ، وجَبَه يجْبَه ، وقَلع يقْلَع ، وذَبح يذْبَح ، وفرَغ يفْرَغ ، وسلخ يسْلَخ .

وهنـاك أبواب أخرى شـاذة ، هي : فعِل يفعُل ، نحو : فضِل يفضُل ، ومِتَ تمـوت . وذكر ابن سيـده (١٤ : ١٢٦) أنـه جـاء حرف آخر ، وهـو : حضِر يحضُر ، ويظن أن أبا زيد ذكره أيضاً ، وأنشد قول جرير :

مـا مَن جفـانـا إذا حـاجـاتنـا حَضِرَتْ   كَمَن لنـا عنـده التكريم واللطف

وفعِل يفْعَل ، قـال بعض العرب : كُـدْت تكاد ـ يقول سيبويـه (٢ : ٢٢٧) : وهو شاذ من بابه ، كما أن فضِل يفضُل شاذ من بابه .

ويفهم من تمثيـل سيبـويـه أن الكسر يسبـق الضم في بـابي (فَعَـلَ) ، فقـد حرص على التمثيل « بفَعَلَ يفعِل » قبل « فَعَلَ يفْعُل » ، سواء الـلازم والمتعـدي منها . وهـذا بعكس مـا هـو شـائـع من أن الضم يسبـق الكسـر ، ممـا يعني أن الترتيب الـوارد في بعض كتب الصرف بجعل الباب الأول مضموم العين في المضارع ، والثـاني مكسور العين في المضـارع ـ فيه نظر .

---

(١) الكُوم : جمع كوماء ، وهي الإبل العظيمة السنـام . يصف الشـاعر إبلاً / لا ينحر منهـا للأضيـاف ، فهي تنعم بهم عيناً ؛ لأمنها منهم ، ولا تثور من مباركها مخافة أن تنحر (سيبويه ٢ : ٢٢٧) .

ومن يتتبع ما قاله النحويون واللغويون بعد سيبويه يلحظ أنهم ساروا على مذهب سيبويه ؛ من حيث أبواب الفعل ، ومن حيث الأمثلة ، ومن حيث التعدي واللزوم ، مع اختلاف في المنهج وطريقة العرض . فالزمخشري ـ مثلاً ـ يقول عن الفعل الثلاثي (٢٧٧) : للمجرد منه ثلاثة أبنية : فعَل وفعِل وفعُل . فكل واحد من الأولين على وجهين متعدّ وغير متعدّ ، ومضارعه على بناءين ، مضارع فعَل على يفعِل ويفعُل ، ومضارع فعِل على يفعَل ويفعِل ، والثالث [يقصد فعُل] على وجه واحد غير متعدّ ، ومضارعه على بناء واحد ، وهو يفعُل . فمثال فعَل : ضرَبه يضرِبه وجلَس يجلِس وقتَله يقتُله وقعَد يقعُد . ومثال فعِل يفعَل : شرِبه يشرَبه وفرِح يفرَح وومِقه يمِقه ووثِق يثِق . ومثال فعُل : كرُم يكرُم وأما فعَل يفعَل فليس بأصل ، ومن ثم لم يجيء إلا مشروطاً فيه أن يكون عينه أو لامه أحد حروف الحلق : الهمزة والهاء والحاء والعين والغين إلا ما شذّ ؛ من نحو : أبَى يأبَى وركَن يركَن . وأما فعِل يفعُل ، نحو : فضِل يفضُل ومِتُّ تموت فمن تداخل اللغتين وكذلك فعُل يفعَل ، نحو كُدت تكاد » . فالزمخشري يرى أن (فعَل يفعَل) ليس بأصل أي إنه ليس من الأبواب الأربعة الرئيســة ؛ لأنه جاء مشروطاً بكون عينه أو لامه حرف حلق . كما أنه لم يفرد باباً لفعِل يفعِل، وإنما مثّل له مع (فعِل يفعَل) ليدل بذلك على شذوذ الكسر في المضارع . ويلاحظ أن الزمخشري يقدّم (فعَل يفعِل) على (فعَل يفعُل) في التمثيل بالمتعدي واللازم لكل من البابين (ضرَبه يضرِبه وجلَس يجلِس وقتَله يقتُله وقعَد يقعُد) وفي ذلك إشارة إلى أن الكسر مقدّم على الضمّ .

وابن الحاجب تلميذ الزمخشري يقول عن الماضي (الرضى ١ : ٦٧) :« للثلاثي المجرد ثلاثة أبنية : فعَل ، وفعِل وفعُل ، نحو ضرَبه وقتَله وجلَس وقعَد وشرِبه وومِقه وفرِح ووثِق وكرُم » .

ويعلّق الرضى على هذا النص قائلاً :« ذكر لفعَل أربعة أمثلة ، مثالين للمتعدي ، أحدهما : من باب فعَل يفعِل ، والثاني : من باب فعَل يفعُل .ولم يذكر من باب فعَل يفعَل ـ بفتحها ـ لأنه فرعها .. ومثالين للازم منها ، وذكر أيضاً لفعِل أربعة أمثلة ، مثالين للمتعدي ، أحدهما : من باب فعِل يفعَل كشرِب ، والثاني : من باب فعِل يفعِل كومق ، ومثالين للازم منها . وذكر لفعُل مثالاً واحداً ؛ لأنه ليس مضارعه إلا مضموم العين ، وليس إلا لازماً » .

وعن المضارع يقول ابن الحاجب :« المضارع بزيادة حرف المضارعة على الماضي ؛ فإن كان مجرداً على (فعَل) كسرت عينه أو ضمّت أو فتحت إن كان العين أو اللام حرف حلق غير ألف . وشذّ أبى يأبى . وأما قَلى يقْلَى فعامريّة ، وركَن يرْكَن من التداخل ... وإن كان على (فعِل) فتحت عينه أو كسر إن كان مثالاً . وطيّيء تقول في باب بَقِيَ يبْقَى : بَقى يَبْقَى . وأما فَضِل يفْضُل ونَعِم ينعُم فمن التداخل . وإن كان على (فعُل) ضمّت عينه » (الرضى ١ : ١٤٤ ، ١٢٤ ، ١٣٧) .

فتقديم الكسر على الضم في بابي فعَل يفعِل وفعَل يفْعُل ، واشتراط العنصر الصوتي في فعَل يفْعَل ؛ لكونه فرعاً عنهما ، وكسر عين المضارع من فعِل في المثال الواوي ، والتداخل بين اللغات في مثل : ركَن يركَن وفضِل يفضُل ونعِم ينْعُم ، والشذوذ في مثل : أبى يأبى ، ولزوم فعُل يفْعُل .. كل ذلك من الأمور المشتركة بين القدماء .

ومن مجمل ما تقدم يتبين : —

١ ـ أن هناك أبواباً أربعة أصلية ، هي :

فَعَلَ يفْعِل
فَعَلَ يفْعَل
فَعِلَ يفْعَل
فَعُلَ يفْعُل

٢ ـ يضاف إليها بابان فرعيان ، هما :

فَعَلَ يفْعَل
فَعِلَ يفْعِل

وسنحاول في الصفحات التالية أن نناقش كل باب من هذه الأبواب الستة ، وذلك من حيث الصيغة ومن حيث الدلالة ؛ لنرى في النهاية : إلى أي مدى يمكن ضبط عين الفعل المضارع من الثلاثي ؟

أولاً : أبواب الفعل من حيث الصيغة :ـ

١ ـ باب «فَعَلَ يَفْعَل» :

«فَعَل» أكثر الأفعال عدداً ، لأنه الفعل الحقيقي الذي يدلّ غالباً على العمل والحركة لذلك فهو أكثر تصرّفاً ؛ إذ يعطي ثلاث صيغ في المضارع (البكوش : ٨٧ ـ ٨٨) هي : فَعَل يفْعَل ، وفَعَل يفْعِل ، وفعَل يفْعُل .

وإذا نظرنا إلى أفعال هذا الباب نجد أنها مقيَّدة بسبب صوتي متصل بطبيعة الحروف المكوِّنة للفعل ، وهي كون عين الفعل أو لامه حرفاً من أحرف الحلق . وقد تنبّه اللغويون والنحاة لهذا منذ القدم ، يقول سيبويه (٢ : ٢٥٢) : « هذا باب ما يكون (يفْعَل) من (فعَل) فيه مفتوحاً ، وذلك إذا كانت الهمزة أو الهاء أو العين أو الحاء أو الغين أو الخاء لاماً أو عيناً ... »

وقد حاول سيبويه تعليل هذه الظاهرة صوتياً فقال (٢٥٢:٢) : « وإنما فتحوا هذه الحروف لأنها سفلت في الحلق ، فكرهوا أن يتناولوا حركة ما قبلها بحركة ما ارتفع من الحروف ، فجعلوا حركتها من الحرف الذي في حيزها وهو الألف ، وإنما الحركات من الألف والواو والياء » .

ويمكن تفسير هذه الظاهرة بالعلاقة بين جرس الفتحة ومخرج حروف الحلق ، فنطق حروف الحلق يصحبه انفتاح في الفم يسهل عملية انقباض الحلق ، والحركة الوحيدة التي تتصف بالانفتاح هي الفتحة ومن هذه الصفة أخذت اسمها .

يقول الطيب البكوش (ص ٩٠) : « وإذا ما اعتبرنا أهمية الحروف الحلقية ؛ إذ تمثل تقريباً ربع الحروف العربية ، فإنه من الطبيعي أن نجد ربع الأفعال العربية متضمنة لحرف حلقي » وهو يقصد هنا الأفعال الصحيحة .

وقد وضع النحاة العرب شروطاً لمجيء هذا الباب مما عينه أو لامه حرف حلق ، هي :

أ ـ ألا يكون الفعل مضاعفاً ؛ لأن المضاعف قياس مضارعه كسر لازمه ، وضم معدّاه ، نحو : صحّ يَصِحُّ ، ودعّه يَدُعُّه ، كما سيأتي ؛

ب ـ ألا يكون مثالاً حلقي العين ، نحو : وعد يعد . فإن كان حلقي اللام فتح مضارعه ، نحو : وقع يقَع ، ووضع يضَع .

جـ ـ ألا يكون أجوف يائياً ، أو واوياً ، نحو : جاء يجيء ، وباع يبيع وزاغ يزيغ ، ونحو : ساء يسوء ، وفاح يفوح .

د ـ ألا يكون ناقصاً واوياً ، كدعا يدعو ، ولها يلهو ، وسها يسهو . فإذا كان ناقصاً يائياً عينه حرف حلق فتح مضارعه ، نحو :سعى يسْعَى ، ونَهى ينْهى.

هـ ـ ألا يشتهر بضم أو كسر ، نحو : أخَذ يأخُذ ، وقعَد يقعُد ، ودخَل يدخُل ، وصرَخ يصْرُخ ،. ونفَخ ينفُخُ ، وطلَع يطلُع ، وبلَغ يبْلُغ ، ونحو : رجَع يرْجِع ، ونزَع ينْزِع ، وبغَى يبْغِي .

ويفهم من هذا الشروط أمران : أحدهما : أن وجود حرف الحلق سبب صوتي للفتح كما تقدم . ثانيهما : ليس كل فعل عينه أو لامه حرف من أحرف الحلق يجيء على هذا البناء ، فقد جاءت أفعال على أصلها [1] ، نحو : بَرَأ يَبْرُؤ ، وهَنَأ يَهْنِئ ، كما جاءت أفعال لم تكن عينها ولا لامها من حروف الحلق على هذا البناء ، نحو : أبَى يأبَى ، وجبَى يجْبَى ، وقلَى يقْلَى . وزاد ابن السكيت عن أبي عمرو ركَن يرْكَن (ابن سيده ١٤ : ١٢٦) بفتحهما ، كما جاء في الصحاح.

وقد قال سيبويه (٢ : ٢٥٤) عن « أبَى يأبَى » بأنهم شبهوه بـ « قرأ يقرأ » ففتحوا عينها لهمزة الفاء ، كما فتحوا عين « يقرأ » لهمزة اللام . وأما « جَبى يجْبَى وقَلى يقْلَى »

(١) سيأتي في باب « فعَل يفعُل » وباب « فعَل يفعِل » أن الأصل في عين المضارع الضم أو الكسر .. فهذا هو المقصود بكلمة «أصلها» .

فغير معروفين إلا من وجه ضعيف . وحكي في القاموس : قنَط يقنَط . وحمله اللغويون على الجمع بين لغتين ، وهو ما يسمى بتداخل اللغات أو تركّب اللغات كما يسميه ابن جني (١ : ٢٧٦) بأن نأخذ ماضي لغة ومضارع أخرى ونركّب بينهما ثالثة ، « كرحُب المكان يرحُب بضمها ورحِب يرْحَب بكسر الماضي وفتح المضارع على القياس في اللغتين ، ويتولد بينهما لغتان : رحُب المكان يرْحَب بضم الماضي وفتح الآتي ، ورحِب يرحُب بكسر الماضي وضم الآتي » (بحرق ٤٩) .

ولم يفتحوا حلقي الفاء كأمر وهرب .. وخطب وغرب وعرف ، لسكون فاء الكلمة في المضارع ، فلا يكون ثقيلاً (بحرق : ٥٢) مع ضم العين أو كسرها[1] .

٢ ، ٣ ـ باب « فَعَلَ يَفْعِل » ، وباب « فَعَلَ يَفْعُل » :

اتفق النحاة على لزوم ضم عين مضارع «فعَل» في نحو : قال يقول (الأجوف الواوي) ودعا يدعو (الناقص الواوي) وكسرها في نحو : باع يبيع (الأجوف اليائي) ورمى يرمي (الناقص اليائي) « وذلك للفرق بين ذوات الواو وذوات الياء ، وكذا في ضم عين المضارع المعدّى ؛ لأنه قد يتصل به ضمير النصب في نحو : مدّه يَمُدّه ، فلو كسروا عينه لزم الانتقال من كسرة إلى ضمة، وهو ثقيل . وكسروا عين اللازم منه ، نحو : جنّ يجِن ، وفرّ يفِرّ للفرق بينه وبين معدّاه . وكسروا عين ما فاؤه واو ، كوعد يعد ، طلباً للخفة » (بحرق : ٥٢) .

وفيما عدا الأجوف الواوي والناقص الواوي والأجوف اليائي والناقص اليائي ، والمثال الواوي والمضاعف على الوجه الذي تقدم ـ وقف العلماء حائرين إزاء هذين البابين ،

(١) أي لم يأت حلقي الفاء على « فعَل يفعَل » مثل حلقي العين أو اللام ، وإنما جاء على الأصل ، وهو ضم عين المضارع أو كسرها ؛ لأن حرف الحلق في هذه الحالة يكون ساكناً في المضارع ، فلا يكون ثقيلاً بوقوع الضمة أو الكسرة على عين الفعل بعده .

نظراً لكثرة الأفعـال الصحيحـة الواردة منها ، ونظراً لعدم تقيّدهمـا بسبب صوتي كفعَل يفْعَل ، ولأن الاستعمال كثيراً مـا يسمح بـالحركتين (الضمـة والكسرة) في عين المضارع الواحد .

وذلك لأن الفعل الصحيح الذي على وزن (فعَل) إن لم يكن عينـه أو لامـه حرفاً من أحرف الحلق ـ لا يخلو إما أن يعرف مضارعـه أو لا يعرف ؛ فإن عرف فلا كلام فيـه ، وإن لم يعرف فهنـا اختلف اللغويون في النطق بـه ، وأيّها أفضل في الاستعمال : آلضم أم الكسر ؟

أ ـ فقـال بعضهم : « إذا عرف أن المـاضي على وزن (فعَل) بفتـح العين ، ولا يعرف المضارع فالوجه أن تجعل (يفعِل) بالكسر ؛ لأنـه أكثر ، والكسر أخف من الضمـة . وكذا قال أبو عمرو المطرّز حاكياً عن الفراء : إذا أشكل عليـك يفعِل أو يفعُل فثب على (يفعِل) بالكسر ، فإنه الباب عندهم » (اللبلي : ٣٢) .

ب ـ وقال أبو عمر إسحق بن صالح الجرمي : « سمعت أبا عبيـدة معمر بن المثنى يروى عن أبي عمرو بن العلاء قال : سمعت الضم والكسر في عامة هـذا البـاب ،لكن ربما اقتصر فيـه على أحـد الوجهين ؛ إما على الضم كقـولـك يقتُـل ويخرُج ، وإما على الكسر فقط ، نحو : يضرِب ويغبِط » (اللبلي : ٣١) .

جـ ـ ونقـل السيـوطي في المـزهر (٢ : ٣٩) أن بعض النحـاة كالفراء وابن جنى كانـوا يفضلون الكسر إذا لم يلزم الضم ، كدخل يدخُل وقعد يقعُد ، أو إذا لم يلزم الكسر ، نحو : رجع يرجع ..

ولعل ذلـك يرجع إلى أنهم اعتبروا (يفْعُل) خـاصـاً بـ (فعُل) ففضلـوا الكسر للتمييز . على أن ابن جني يرى أن فعَل يفعِل في المتعدي أقيـس من فعَل يفعُل ، كما أن فعَل يفعُل في اللازم أقيس من فعَل يفعِـل ؛ أي إنـه يفضـل الكسر في المتعـدي ، ويفضـل الضم في اللازم . وفي ذلك يقول : « وأنـا أرى أن (يفعُل) فيما مـاضيـه فعَل في غير المتعـدي أقيس من (يفعِل)، فضَرَب يضرِب إذاً أقيس من قتَل يقتُل [وكلاهما متعـد] وقعـد يقعُـد أقيس من جلس يجلِس [وكلاهما لازم] وذلك لأن (يفعُل) إنمـا هي في الأصل لمـا لا يتعـدى ، نحو : كرُم يكرُم » (ابن جني ١ : ٣٧٩) .

د ـ وروى كثير من اللغويون عن أبي زيد الأنصاري أنه قال : « طفت في عُليا قيس وتميم مدة طويلة أسأل عن هذا الباب صغيرهم وكبيرهم لأعرف ما كان فيه بالضم أولى ، وما كان فيه بالكسر أولى ، فلم أجد لذلك قياساً ، وإنما يتكلم به كل امرئ منهم على ما يستحسن ويستخف ، لا على غير ذلك » (السيوطي ١ : ٢٠٧ـ٢٠٨) .

هـ ـ وعن ابن درستويه في شرح الفصيح قوله : « كل ما كان ماضيه على (فعَلت) بفتح العين ، ولم يكن ثانية ولا ثالثة من حروف اللين ولا الحلق ، فإنه يجوز في مستقبله (يفعُل) بضم العين ، و(يفعِل) بكسرها ، كضرب يضرب وشكر يشكر . وليس أحدهما أولى به من الآخر ، ولا فيه عند العرب إلا الاستحسان والاستخفاف » (السيوطي ١:٢٠٧) .

و ـ ويرى ابن سيده في المخصص أن هذين البابين كثيراً ما يتعاقبان ؛ فيأتي المضارع من (فَعل) المفتوح العين على (يفعُل) و (يفعِل) . يقول : « فأما (فعَل) فمستقبله يجيء على (يفعِل) و (يفعُل) ويكثران فيه ، حتى قال بعض النحويين [وهو أبو زيد كما ذكر الرضي ١ : ١١٧] : إنه ليس أحدهما أولى من الآخر ، وأنه ربما يكثر أحدهما في عادة ألفاظ الناس حتى يطرح الآخر ويقبح استعماله . قال أبو عليّ : هذان المثالان ـ يعني يفعِل ويفعُل ـ جاريان على السواء في الغلبة والكثرة . وقال أبو الحسن : يفعِل أغلب عليه من يفعُل . قال أبو علي : وذلك ظنّ : إنما توّهم ذلك من أجل الخفّة ، فحكم أن (يفعِل) أكثر من (يفعُل) ولا سبيل إلى حصر ذلك ؛ فيعلم أيها أكثر وأغلب ، غير أنا كلما استقرينا باب (فعَل) الذي يعتقب عليه المثالان : (يفعِل) و (يفعُل) وجدنا الكسر فيه أفصح ،وذلك للخفّة ، كقولنا : خفَق الفؤاد يخفِق ويخفُق ، وحجَل الغراب يحجِل ويحجُل ، وبرَد الماء يبرِد ويبرُد ، وسمَط الجَدْيَ يسمِطه ويسمُطه وأشباه ذلك مما قد تقصّاه متقنو اللغة ، كالأصمعي وأبي زيد وأبي عبيد وابن السكيت وأحمد بن يحي . فهذا مذهب أبي عليّ في (يفعِل) و(يفعُل) » (ابن سيده ١٤ : ١٢٣) .

ومن مجمل هذه الآراء والأقوال نستنتج ما يلي :

أن مضارع (فعَل) الصحيح ، غير حلقي العين أو اللام ، إن كثر استعماله على

(يفعِل) أو (يفعُل) وشُهر ، لم يجز فيه ما استعمل على غير ذلك ، نحو : ضَرَب يضرِب وقتل يقتُل . فإن لم يكن مشهوراً جاز فيه الوجهان ، وإن كان الأفصح الكسر .

ويرى الطيب البكوش (ص ٩١) بناء على الدراسة الإحصائية لبعض المعاجم - أن الضم يفوق الكسر ؛ فقد ورد من (فعَل يفعُل) بالضم (٨٠٢) فعلان وثمانمائة في حين ورد من (فعَل يفعِل) بالكسر (٥١٦) ستة عشر فعلاً وخمسمائة . والاستعمال القرآني يدعم ذلك - كما يقول - فقد بلغ عدد الأفعال المستعملة في القرآن بالضم (١٠٢) فعلين ومائة ، في حين بلغ عدد الأفعال المستعملة فيه بالكسر (٨٨) ثمانية وثمانين فعلاً . ثم يقول : ولا شك أن المتعدي من هذه الأفعال يفوق اللازم وهو ما يجعلنا نشك في قيمة رأي ابن جني في هذه المسألة .

وقد سبقت الإشارة إلى رأي ابن جني (١ : ٢٧٩) ، وأنه كان يفضل الكسر إذا لم يلزم الضم ، وأن (فعَل يفعُل) في اللازم عنده أقيس من (فعَل يفعِل) . و (فعَل يفعِل) في المتعدي أقيس من (فعَل يفعُل) . فهو يفضل الضم في اللازم والكسر في المتعدي .

• وليس في كلام ابن جني ما ينصّ على تفوّق الكسر على الضم ؛ لأن المسألة تحتاج إلى إحصاء [1] ، ولا سبيل إلى حصر ذلك ، فيعلم أيهما أكثر وأغلب كما يقول أبو عليّ (ابن سيده ١٤ : ١٢٣) .

(١) لاشك أن المنهج الإحصائي ذو قيمة علمية كبيرة في كشف بعض خصائص النظام الصرفي العربي . وقد قام أحد العلماء المتأخرين (محمد بن عمر المشهور ببحرق ت : ٩٣٠هـ) بوضع كتاب ، سماه « فتح الأقفال وحل الإشكال بشرح لامية الأفعال لابن مالك » ، وأحصى فيه الأفعال المجردة الواردة في معجمي « الصحاح » و « القاموس » ووزّعها على أبواب الفعل ، مبيناً الشاذ منها وغير الشاذ ، ومافيه أكثر من لغة . وقد تم نسخ هذا الكتاب ، وطبع مرتين .

٤ ـ باب « فَعُلَ يَفْعُل » :

تتضمن الفعلية معنى الحركة ، والمجهود الجسمي أو العقلي ، فدلالة الفعل على الحركة أساس لقيام حدث ما ، أو وجود حدث ما . ولذلك كانت الحركية عنصراً من عناصر بناء الفعل ، وتنوُّع دلالته تبعاً لتنوّع حركته ، وعليها يقوم التحوّل الداخلي في الصيغة الفعلية ، فكلما تغيّرت الحركة تغيّرت الصيغة ، وتغيّر معها معنى الفعل .

ولما كان (فعُل) ليس فعلاً بالمعنى التام للكلمة ، وإنما جاء في كلامهم للهيئة التي يكون عليها الفاعل ، لا لشيء يفعله قصداً لغيره ، نحو : حَسُن يحسُن ، وقبُح يقبُح ، وكرُم يكرُم ، وأدُب يأدُب ، وضؤُل يضؤُل ، وبطُؤ يبطُؤ ، فهو حسَن وقبيح وكريم وأديب وضئيل وبطيء ـ لزمت عينه حركة واحدة في الماضي والمضارع .

يقول ابن جني (١ : ٣٧٦) : « وأمّا موافقة حركة عينيه فلأنه ضرب قائم في الثلاثي برأسه ، ألا تراه غير متعدّ ألبته ، وأكثر باب (فعَل وفعِل) متعدّ . فلما جاء هذا مخالفاً لهما ـ وهما أقوى وأكثر منه ـ خولف بينهما وبينه ، فوفّقَ بين حركتي عينيه ، وخولف بين حركة عينيهما » .

فَعُلَ بين اللزوم والتعدي :

وأفعال هذا الباب لازمة ، وقد اعترض ابن الحاجب على القائلين بأن (فعُل) جاء متعدياً في حالتي التضمين والتحويل :

أ ـ اعترض على التضمين عند من قال : رَحُبتكم الدار ، أي وسعتكم ، على ما ذهب إليه أبو علي الفارسي ، حين قال : إن هذيلا تجعل الكلمة التي على وزن (فعُل) متعدية إذا كانت قابلة للتعدي بمعناها ، كقول عليّ بن أبي طالب : « إن بشراً قد طلُع اليمن ، أي بلغ ، فضمنه معنى البلوغ » (الأشموني ٣ : ٧٨٥) .

لكن ابن الحاجب يجعله شاذاً ، ويقول : « وشذ رحُبتك الدار : أي : رحبت بك ، فكثر استعماله ، فحذفوا الباء اختصاراً ، فهو في الحقيقة غير متعد ، فإنك لو قلت : شرُفت بكذا : لا يكون متعدياً ، فشذوذه من جهة استعماله على صورة المتعدي ، قال الخليل ، قال نصر بن سيار : أرحبكم الدخول في طاعة ابن الكرماني ، أي : أوسعكم ، فعدّاها ، وهي شاذة . (الرضي ١ : ٧٥) .

ب ـ كما اعترض ابن الحاجب على فكرة التحويل عند سيبويه والكسائي وجمهور النحاةفي باب « سُدْتُه» وقال : إن سُدْتُه ليس من باب (فعُل) في الأصل ؛ لأنه لم يجئ في الصحيح (فعُل) متعدياً في الأصل . ولا هو منقول إلى هذا الباب على رأي من قال : إن أصل سدْتُه : سَوَدْته ، بفتح العين ، على وزن : فعَلْته ، وإن أصل بِعْتُه : بَيَعْته ، بفتح العين ، على وزن فعَلْتَه ؛ لأنه لما علم أن العين منها تحذف لالتقاء الساكنين عند انقلابها ألفاً ، فلا يتميز الواوي عن اليائي حوّلوا الواوي إلى (فعُل) بضم العين ، أي سَوَدْته إلى سَوُدْته ، واليائي إلى (فعِل) بكسر العين، بَيَعْته إلى بَيِعْته . ثم نقلت حركة حرف العلة إلى الفاء ، فصارا إلى : سُوْدْته وبِيْعْته ، ثم حذف حرف العلة لالتقاء الساكنين ، فصارا إلى : سُدْته وبِعْته (الرضي ١ : ٧٨ ـ ٧٩) .

وقد رفض ابن الحاجب أن يكون الضم والكسر فيهما للنقل من العين إلى الفاء لسببين : مخالفة الأصل لفظاً ومعنى ، أما لفظاً فظاهر ، وأما معنى فلاختلاف معاني الأبواب . وقال : « وأما باب (سُدْته) فالصحيح أن الضم لبيان بنات الواو لا للنقل ، وكذلك باب (بِعْته) . وراعوا في باب (خِفْت) بيان البنية » . (الرضى ١ : ٧٤) . وهنا يرد ابن الحاجب على من اعترض بأن الحركة لو كانت لبيان بنات الواو لوجب الضم في «خِفْت» لأنه من الخوف . وذلك لأن الكسرة في (خِفْت) إنما هي لبيان البنية ، والدلالة على البنية أهم من بيان بنات الواو والياء ، لتعلّق الأول بالمعنى ، والثاني باللفظ، أي إن كسرة الفاء في نحو «خِفْت» وهِبْت للدلالة على حركة العين ، ولم يمكن الدلالة على ذلك ـ أي على حركة العين ـ في نحو «قُلْت وبِعْت» لأن أصلهما : قَوَل وبَيَع ، بفتح الفاء والعين ، فالفتح فيهما لا يدل على حركة العين ، بخلاف خِفْت وهِبْت ؛ فإن كسرة الفاء فيهما تدل على كسرة العين .

ولم يجئ من (فَعَل) أجوف يائي إلا في كلمة واحدة ، وهي : « هَيُؤَ الرجل ، أي صار ذا هيئة . ولم تقلب الياء في الماضي ألفاً ؛ إذ لو قلبت لوجب إعلال المضارع بنقل حركتها إلى ما قبلها وقلبها واواً ؛ لأن المضارع يتبع الماضي في الإعلال ، فكنت تقول : هَاءَ يَهُوءُ . فيحصل الانتقال من الأخف إلى الأثقل » . (الرضي ١ : ٧٦) .

« ولو قلت في باب (زُدْت) فَعُلت ، لقلت : زُدت تزود ، كما أنك لو قلتها من (رميت) لكانت : رَمُـوَ يرمـو ، فتضم الـزاي كما كسرت الخـاء في (خِفت) وتقـول (تزود) كما تقول (مُوقِن) لأنها ساكنة قبلها ضمة » (سيبويه ٢ : ٣٦٠) ، يعني أن الضمة في (زُدت) تدل على حركة العين ؛ لأن أصله (زَوُدَ) على وزن (فَعُل) كما أن الكسرة في (خِفْت) تدل على حركة الواو في (خَوِفَ) فالدلالة هنا دلالة بنية ، لا دلالة حرف .

ونحو : طال زيد ، إن أردت به ضد قصر ، فإنه لا يكون إلاّ بالضم . « وأصله (طَوُلَ) على وزن قَصُرَ ، فانقلبت الواو ألفاً لتحركها وانفتاح ما قبلها . وتقول في المضارع يطول ، والأصل : يَطْوُل على وزن يقتل ، فتنقل ضمة الواو إلى الطاء ، فتسكن الواو وقبلها ضمة ، فتثبت . وأعلّوا المستقبل كما أعلّوا الماضي ليجري الفعل على وتيرة واحدة » (اللبلي : ٥٣) .

و(طال) هذه التي بمعنى (قَصُرَ) لا تتعدى ، كما أن قَصُرَ كذلك ، فلا يجوز أن تقول : طُلْتُه ، كما لا تقول : قَصُرْتُه ، وذلك لأن وزن (فَعُلَ) لا يكون إلاّ لازماً . يقول سيبويه (٢ : ٣٥٩) :« ولا يكون طُلْتُه كما لا يكون فَعُلْتُه في شيء » .

« وأما قولهم : طاولني فطُلْتُه ، فمعناه : كنت أطول منه ، من الطُّول والطَّوْل جميعاً الذي هو الفضْل ، فهو فَعَلْت بفتح العين ، محوّلة من فَعَلْت إلى فَعُلْت ، مثل : قُلْت ..... حوّلت طَوَلْت بفتح الواو إلى طَوُلْت بضم الواو ، وأسقطوا فتحة الطاء ، ونقلوا إليها ضمة الواو .. ثم سقطت [الواو] لسكونها وسكون ما بعدها ، وبقيت الضمة في

الطاء تدل عليها » (الليلي : ٥٤) قال الشاعر :

إن الفرزدق صخرة عـــــادِيَّـــــة طــالت ، فليس تنــالهــا الأوعــالا [1]

يريد : طالت الأوعالا ، فنصب به الأوعال .

وتصح الواو ولا تحذف في نحو : وَسُمَ يَوْسُم ، وَوضُؤَ يَوْضُؤ ، ووَجُه يَوْجُه ، ووَخُمَ يَوْخُم ، ووَقُحَ يَوْقُح ؛ لأن مضارع (فَعُلَ) بالضم لا يجيء إلاّ على طريقة واحدة ، وهي يفْعُل ، ولا يتغيّر عن وزنه ؛ لئلا يختلف الباب ، أي : أن يتغيّر أحد الفعلين ولا يتغير الآخر .

وكذلك لم يجيء من (فَعُلَ) الناقص اليائي إلاّ : بَهُوَ الرجل يَبْهُو ؛ بمعنى : بَهِيَ يَبْهَى ، أي صار بهيّاً ، ونَهُوَ الرجل ، أي صار ذا نهية ، لأنه من «النهية» أي العقل . (الرضي ١ : ٧٦) .

وقد يجيء (فَعُلَ) على قلة في باب التعجب من الناقص اليائي ، ولا يتصرف كنِعْم وبِئس ، فلا يكون له مضارع ،وذلك نحو : قَضُوَ الرجل ، أي : ما أقضاه ، ورَمُوَت اليدُ ، أي : ما أرماها .

ومن الناقص : سَرُوَ يَسْرُو ؛ بمعنى : كان صاحب مروءة وسخاء .

ولم يجيء المضاعف من هذا الباب إلا قليلاً ، لثقل الضمة والتضعيف .

« وحكى يونس: لَبُبْتَ تَلُبّ ، ولَبِبْتَ تَلَبّ أكثر » (الرضي ١ : ٧٧) ، ونقل السيوطي في المزهر (٢ : ٣٧) : « شَرُرْت تَشُرّ ، وحَبُبْت ، وخَفُفْتُ ، ودَمُمْت تَدم دمامة » .

---

(١) البيت من بحر الكامل (ينظر المنصف لابن جني ١ : ٢٤٢) .

ومنه قول امرئ القيس :

فقلت اقتلــوهـــــا عنكم بمــزاجهــــا وحَبَّ بهـــا مقتــولـــــة حين تقتـــل [1]

هذا وقد ذكر بعض الباحثين [2] أن هذا الباب (فَعُلَ يفْعُل) لم يرد منه في القرآن الكريم سوى فعلين ، هما : كَبُرَ يَكْبُر . وبَصُرَ يَبْصُر . والحق أن القرآن الكريم ورد فيه (فَعُلَ يفْعُل) في كثير من الآيات ، وعلى سبيل المثال قوله تعالى :

﴿ .. **وحَسُنَ** أولئك رفيقا ﴾ (النساء : ٦٩) .
﴿ وإن كان **كَبُرَ** عليك إعراضهم ﴾ (الأنعام : ٣٥) .
﴿ فمن **ثَقُلَت** موازينه فأولئك هم المفلحون ﴾ (المؤمنون : ١٠٢) .
﴿ نعم الثواب ، **وحَسُنَت مرتفقا** ﴾ (الكهف : ٣١) .
﴿ **قال بَصُرْتُ** بما لم يَبْصُروا به .. ﴾ (طه : ٩٦) .
﴿ وضاقت عليهم الأرض بما **رَحُبَت** ﴾ (التوبة : ١١٨) .
﴿ **ضَعُفَ** الطالب والمطلوب ﴾ (الحج : ٧٣) .
﴿ ولكن **بَعُدَت** عليهم الشقة ﴾ (التوبة : ٤٢) .
﴿ وما **يعْزُب** عن ربّك من مثقال ذرّة ﴾ (يونس : ٦١) .

وذكر «بَحْرَق» في كتابه : فتح الأقفال وحل الإشكال (ص ١١ ـ ١٣) **نحو مائة مثال صحيحة** في هذا الباب ، منها : جَنُبَ ، وصَلُبَ ، وعَزُبَ الشيء : أي خفي وقَشُبَ الثوب ، صار جديدا أبيض . ولَزُبَ الطين ، ونَجُبَ الرجل ، وبَحُتَ الشيء ؛ أي خلص ، وصَلُتَ جبينه ، فهو صلت الجبين : أي واضحه ، وفَرُتَ الماء ، أي عذب ، فهو فرات ، وكَمُتَ الفرس ، فهو كميت : أي أحمر يميل إلى السواد ، وخَبُثَ الشيء ، فهو خَبيث ، ، وبَهُجَ فهو بهيج ؛ أي حسن ، وسَمُجَ سماجة ؛ أي قبح ، وصَبُحَ وجهه ، فهو صبيح ، أي حسن ، وصَرُحَ الشيء صراحة ، فهو صريح ، وفَسُحَ المكان : أي وسع ، فهو فسيح ، وفَصُحَ الرجل ، فهو فصيح ، وجَعُدَ الشعر ، وجَلُدَ الرجل ، ونَجُدَ فهو نجد ؛

(١) البيت من بحر الطويل . وأصل : حَبَّ : حَبُبَ أو حَبِبَ ، ثم نقل إلى حَبُبَ ، للمدح والتعجب .
(٢) ينظر : نور الدين (عصام) : أبنية الفعل في شافية ابن الحاجب / طبع المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع / بيروت ١٩٨٢ ، ص ١٧٢

أي شجاع ، وجَدُرَ بالأمر ، فهو جدير به ، وخَطُرَ قدره ، أي ارتفع ، وكَبُرَ : أي عظم فهو كبير وكبّار ، وكذا صَغُرَ فهو صغير ، ونَزُرَ الشيء نزراً ، أي قلّ ، فهو نزر ، وكَثُرَ الشيء كثرة وكثراناً ، فهو كثير ، وبَؤُسَ بأساً ، فهو بئس : أي : شديد شجاع ، ونَفُسَ فهو نفيس : أي مرغوب فيه ، وفَحُشَ فُحْشاً فهو فاحش ، ورَخُصَ السّعر رُخصاً فهو رخيص ، ضد غلا ، ورَخُصَ الشيء رخاصة فهو رَخْص : أي ناعم ، وخَفُضَ عيشه خفضاً فهو خَفْض ، وضَنُكَ الشيء فهو ضَنْك ، ووَشُكَ الأمر : قَرُبَ ، وبَسُلَ بسالة فهو باسل : أي شجاع ، وطَفُلَ فهو طِفْل : أي رَخْص ناعم ، وحَلُمَ حِلْماً ، وفَخُمَ الشعر فهو فاحم ، وقَدُمَ الشيء قِدَماً ، وحَصُنَ فهو حصين : امتنع ، والمرأة : عفّت ، فهي حِصان ، ورَفُهَ عيشه رفاهة ورفاهية ورفهنية ، وهي الخصب والسعة ، وفَرُهَ فراهة وفراهية فهو فاره : أي حاذق ، ونَبُهَ نباهة ، فهو نابه ونبيه .. إلى آخر هذه الأفعال التي ذكرها « بحرق » .

ونخلص من هذا إلى : ــ

أ – أن (فَعُلَ) لم يرد يائي العين ، ولا يائي اللام ، ولا مضاعفاً إلاّ قليلاً ، في حين أن غيره من الثلاثي قد تكون عينه أو لامه ياء ، كباع ورمى وهاب وقوِيَ .

ب – وأن هذا الفعل لا يكون إلا لازماً ؛ لأن معنى الفعلية فيه ناقص ، لعدم تنوّع حركته ، كما أسلفنا .

والمتتبع للأمثلة التي أوردها «بحرق» في كتابه ، يلحظ أنه يربط دائماً بين الصيغة والدلالة ، كما في قوله (ص ١٢) : وطَمُعَ طماعية فهو طَمِع ككَتِف ، أي كثير الطمع . وأمّا طَمِعَ في كذا فبالكسر ... ... ووَسُعَ وَساعة ووُسْعة فهو واسع . وأمّا وَسِعَه فبالكسر ، وكما رأينا عند سيبويه في (طال) ضدّ (قَصُرَ) .

فـ (فَعُلَ) من أفعال اللزوم الخاصة بالطبائع وما جُبل عليه الإنسان ، وأن ربط هذه الصيغة بالصفات اللازمة يمنحها صفة الثبات والاستقرار اللغوي . هذا علاوة على ما فيها من معنى الانضمام . وقد اختيرت حركة الضم لهذا الباب ، وهي لا تحصل إلاّ بانضمام إحدى الشفتين إلى الأخرى ؛ رعاية للمناسبة بين اللفظ والمعنى .

٥ ـ باب «فَعِلَ» :

هذا الباب ليس له إلا مضارع واحد (يَفْعَل) بالفتح ، فمتى عرف الماضي (فَعِلَ)

عرف المضارع . وهو يأتي للتعبير عن حالة وقتيّة في الغالب ، أو فِعْل يقع في مستوى الحواس (طَعِمَ ، سَمِعَ) أو الذهن (حَسِبَ ، فَهِمَ ، عَلِمَ) ، أو الجسم (رَكِبَ ، شَرِبَ) أو العواطف (غَضِبَ ، فَرِحَ، حَزِنَ) وكثيراً ما يكون موقف الفاعل فيها سلبياً ، يتلقى الفعل بدون إرادة (تَبِعَ ، خَسِرَ ، رَبِحَ ، مَرِضَ) (البكوش : ٩٧) فالتمييز في هذا الباب يحصل إذن بفضل المعنى ، كما رأينا في باب (فَعُلَ) .

« فَعِلَ» بين اللزوم والتعدي :

وأفعال هذا الباب تأتي لازمة ومتعدية . ومن أمثلة اللازم علاوة على ما تقدم : بَرِئَت ذمّته تَبْرَأ ، وخَطِئ يَخْطأ ، وطَفِئَت النار تَطْفَأ ، وظَمِئ يَظْمَأ ، وتَعِب يَتْعَب ، ورَهِب يرْهَب ، ورَغِبَ يَرْغَب ، وشَغِبَ يَشْغَب ، وطَرِب يَطْرَب ، وعَجِبَ يَعْجَب ، ولَجِب القوم : ارتفعت أصواتهم ، ولَزِبَ بـه ؛ أي لصق ، ونَشِبَ فيـه ، وشَمِتَ بـه ، وحَنِثَ في يمينه ، ودَمِثَ المكان : سهل ، وأرِجَ الطِّيب : توهّج ، وحَرِجَ : أثم ، وصدره : ضاق ، ونَضِجَ اللحم نُضجاً ، والثمرة : أدركت ، وجَهِدَ عيشه جَهَداً : نكد وضاق ، وسَعِدَ سعادة ، فهو سعيد ، وصَعِدَ في السلّم صعوداً . ولم يسمع صَعِدَ في الجبل ، بل صَعَّد فيه تصعيداً ، وعَهِدَ إليه عهداً ، وسَهِدَ سَهَداً وسهاداً ، وحَصِرَ صدره : ضاق ،ولسانه : عَيِيَ فلم ينطق ، وسَخِرَ منه وبه ، وسَكِرَ سُكْراً ، وسَهِرَ سَهَراً ، وشَكِرَت الناقة فهي شَكراء ؛ أي امتلأت ضرعها ، وظَفِرَ به : أدركه .

ومن أمثلة المتعدي : صَحِبَ ، وحَمِدَ ، وزَرِدَ اللّقمة ؛ أي بلعها ، وشَهِدَ ، ولَبِس وحَفِظَ ، ووَسِعَ ، وغَنِمَ ، وضَمِنَ ، ويَقِنَ ، وفَقِهَ فِقْهاً فهو فقيه ، وكَرِهَ كراهة ..

ولزوم (فَعِلَ) المكسور أكثر من تعديه ؛ ولهذا غلب وضعه للعلل والأحزان وأضدادها وللنعوت اللازمة ، وللأعراض والألوان والعيوب والحلى وكبر الأعضاء ، نحو : جَرِبَ جَرَباً ، وعَطِبَ عطَباً ، وعَرِجَ عرَجاً فهو أعرج ؛ إذا كان ذلك خِلْقة . وخَفِرَت الجارية فهي خَفِرة ؛ أي شديدة الحياء . وشَتِرَ فهو أشتر ؛ إذا كان جفن عينيه متعلّقاً أو شفته العليا مشقوقة . وصَعِرَ خدّه صعَراً ، وهو اعوجاج في الوجه ، وعَجِرَ الشيء فهو أعجر ؛ إذا غلظ . وخَرِسَ لسانه فهو أخرس . وشَوِسَ فهو أشوس ، ينظر بمؤخر عينيه

تكبّراً ، وفطِسَ أنفه فهو أفطس ؛ إذا انفرشت قصبته . وطَرِشَ فهو أطرش وعَمِشَ فهو أعمش ، وهو ضعيف البصر مع سيلان الدمعة غالباً . ونَمِشَ وجهه فهو نَمِش ،وهو نقط سوداء وبيض فيه تخالف لونه . وبَرِصَ بَرَصاً ، ورَمِصت عينه ، وهو وسخ أبيض يجتمع في الموق ، وعَمِصَت : سال رمصها ، ومغصت بطنه ، ورَمِضَ رمَضاً ، وخَبِطَ البعير خَبْطاً ، انتفخت بطنه مع احتباس الخارج ، وصَلِعَ صلَعاً فهو أصلع ، وقَرِعَ رأسه فهو أقرع ، ولَثِغَ لسانه فهو ألثغ ، وتَلِفَ تلفاً ، ودَنِفَ المريض دنَفاً ؛ لازمه المرض وذَلِفَ أنفه ذلَفاً : صغُر ، فهو أذلف وهي ذلفاء ، ونَغِفَ البعير نغَفاً : كثُر نغَفُه لدود يخرج من أنفه. وجَذِلَ : فَرِح . وخَجِلَ : دَهِشَ . وغَلِمَ غُلْمة : اشتدت شهوته . وهَرِمَ هرَماً ، وجَبِنَ جبناً : عظمت بطنه لداء يسمى الجبن . وبَرِحت عينه بَرَحاً ، وهي أن يكون بياضها محدقاً بسوادها ، ودَعِجَ دعَجاً ودُعْجة ، وهو شدة سواد العين مع سعتها . وسَوِدَ سواداً ، فهو أسود ، وحَمِرَ حُمْرة ، وخَضِرَ الزرع وغيره فهو أخضر ، وصَفِرَ صُفْرة ، فهو أصفر ، وعَفِرَ الظّبي عُفْرة فهو أعفر ، وهي حمرة تعلو بياضه ، وغَبِرَ لونه فهو أغبر ، وسَحِمَ سُحْمة فهو أسحم : أسود ، ومثله : سَخِمَ بالخاء المعجمة ، وظَلِمَ الليل ظُلْمة ، وغَسِمَ ، وقَتِمَ ، ودَجِنَ اليوم دُجْنة : أطبق على غيمه ، ودَكِنَ فهو أدكن : لون أحمر يضرب إلى السواد ..

ولدلالة هذا الباب على « النعوت اللازمة » قد يشارك (فَعُلَ) المضموم في فعل واحد بمعنى واحد ، فيكون في ماضي ذلك الفعل لغتان : فَعُلَ بالضم ، وفَعِلَ بالكسر ؛ لاشتراكهما في الدلالة على النعوت اللازمة ، وذلك نحو : نَهِئَ اللحم ونَهُؤَ فهو نَهِيءٌ لم يَنْضَج ، ووَبِئَت الأرض ووَبُؤَت أصابها الوبأ : بالقصر محركاً مهموزاً ، وقد يمد ، وهو الطاعون . وهَنِيءَ الشيء وهَنُؤَ فهو هَنِيءٌ ؛ أي بلا مشقة ، ورَحِبَ المكان ورَحُبَ : اتّسع . ورَطِبَ الشيء ورَطُبَ فهو رَطْب ، ضد اليابس .. وشَهِبَ لونه وشَهُبَ فهو أشهب ، والشهبة بياض يخالطه سواد (بحرق : ١٨) ومنه : نَجِسَ ونَجُس نجاسة ،ضد الطهارة ، ونَحِس ونَحُسَ ، ضدّ سَعِدَ . وخَرِفَ الشيخ وخَرُفَ ؛ فسد عقله . وعَجِفَ وعَجُفَ فهو أعجف : هزيل . وقَشِفَ وقَشُفَ قشافة ، وهي رثاثة الهيئة وسوء الحال . ونَحِفَ جسمه ونَحُفَ : دقّ . وسَقِمَ وسَقُمَ : مَرِضَ ، وفَقِه وفَقُه فهو فقيه ، وسَفِهَ وسَفُه فهو سفيه ..

٦ ـ أما مجيء **فَعِلَ يَفْعِل** من هذا الباب ، فهو من باب التشبيه بفَعُلَ يَفْعُل « فنَعِمَ يَنْعِم في هذا محول على كَرُمَ يَكْرُم (ابن جني : ٣٧٩) . وقد جاء الكسر وجوباً

في مضارع : وَمِقَ ووَثِقَ ووَفِقَ ووَلِيَ ووَرِعَ وَوَرِمَ ووَرِيَ المخّ ووَعِمَ . وبكسرها جوازاً مع الفتح في مضارع : حَسِبَ ونَعِمَ ويَئِسَ ووَغِرَ ووَحِرَ ووَلِهَ ووَهِلَ ووَزِعَ ووَهِنَ ووَبِقَ ووَلِغَ ووَصِبَ (السيوطي ٢ : ٣٧) .

ويعدّ هذا الباب (فَعِلَ يَفْعِل) الصورة الشاذة لباب (فَعِلَ يَفْعَل) ؛ لذا فهو مقصور على السماع ، وليس باباً مستقلاً كما يعدّه الصرفيون .

ثانياً : أبواب الفعل من حيث الدلالة :ـ

أ ـ دلالة الصيغة :

توصلنا في النقطة السابقة إلى بعض المعايير العامة لأبواب الفعل الثلاثي ، وهي :ـ

١ ـ أن الأصل في مضارع (فَعَلَ) إذا لم يعرف أو يشتهر أن يجيء بالضم (يفْعُل) أو بالكسر (يفْعِل) إلاّ إذا كان صحيحاً حلقي العين أو اللام ، فيغلب عليه (يفْعَل) .
أما إذا عرف واشتهر فلا يتعدّى ما أتت فيه الرواية ؛ كسراً ، نحو : ضرب يضرِب ، أو ضماً ، نحو : قتل يقتُل . وحفْظ المشهور ـ كما يقول اللبلي (ص ٣١) ـ ليس لكل إنسان ؛ فلا يأتي من لم يدرس الكتب ، ولا اعتني بالمحفوظ ، فيقول : قد عدمت السماع ، فيختار في اللفظة يفْعِل أو يفْعُل . ليس له ذلك .

٢ ـ وأن (فَعُلَ) مضارعه يلزم حالة واحدة (يفْعُل) ولذا يجوز بناؤه من (فَعَلَ) أيّاً ما كان ؛ لأن مضارعه لا يختلف « ألا تراك كيف تحذف فاء (وَعَدَ) في (يَعِد) ؛ لوقوعها بين ياء وكسرة ؟ وأنت مع ذلك تصحّح نحو : وَضُؤَ ووَطُؤَ ، إذا قلت : يَوْضُؤ ويَوْطُؤ ، وإن وقعت الواو بين ياء وضمة ؟ ومعلوم أن الضمة أثقل من الكسرة ؟ لكنه لما كان مضارع (فَعُلَ) لا يجيء مختلفاً لم يحذفوا فاء وَضُؤَ ووَطُؤَ ، ولا وَضُعَ ؛ لئلا يختلف باب ليس من عادته أن يجيء مختلفاً » (ابن جني ١:٣٧٨).

ومن هنا لا يسمى باب (فَعُلَ) فعلاً بالمعنى الصحيح للفعل ؛ لأن فيه انسلاخاً عن الحدث واتّصافاً بما يشبه الطبع والسجيّة ، فهو أدخل في باب التعجب والمدح والذم منه في باب الأفعال والأحداث .

يقول سيبويه (٢ : ٢٥٧) : « أما (فَعُلَ) فلا تتغيّر حركته في المضارع لأنه لايدلّ على قيام الفاعل بالفعل ، وإنما يدلّ على الاتّصاف . فالضمة تميّزه عن بقية الأفعال ، وتجعله ضعيف التصرف ثقيله . ولعلّ هذا ما يفسّر ميل بعض العرب إلى نطقه (فَعْلَ) بإسقاط ضمة العين » .

٣ - وأما (فَعِلَ) فليس له إلا مضارع واحد (يَفْعَل) فتى عرف الماضي عرف المضارع . وما جاء منه على (فَعِلَ يَفْعِل) فلا يعدو أفعالاً معدودة ، أكثرها من باب المثال ، وقد تقدّم ذكرها .

تبقى هذه النقطة المهمة ، وهي :
هل يمكن أن نضيف إلى هذه المعايير معياراً آخر ؛ لضبط عين الفعل ، هو معيار المعنى ؟

نحن في اللغة العربية نفتح المعجم مرتين ؛ مرة لضبط عين الفعل ، وأخرى لفهم المعنى . في حين أن الآخرين يفتحونه مرة واحدة ؛ فالفرنسيون - مثلاً - يفتحون المعجم لفهم معنى الكلمات .

من هنا كان الوصول إلى شكل ثابت لعين الفعل عن طريق الدلالة يعدّ من القضايا اللغوية الملّحة . ولقد لاحظنا عند عرض النقطة الأولى الخاصة بصيغ أبواب الفعل أن جانب المعنى له دخل كبير في ضبط عين المضارع ، كما رأينا عند الكلام على صيغة (فَعُلَ) ، وصيغة (فَعِلَ) ؛ فالأولى تدل على الطبع والسجيّة ، والثانية تدلّ على فعل يقع في مستوى الحواس أو الذهن أو الجسم أو العواطف ... إلخ .

• وكثيراً ما تستعمل العربية هذا التنويع الحركي في عين الفعل لغايات تمييزية ، وإحداث فروق معنوية متفاوتة الأهمية ، مثل : نَفَرَ يَنْفُر : تجنب الشيء أو كرهه ، ويَنْفِر = نزل مع الناس من عرفات .

لكن هذه الطاقة التمييزية الهامة ، لايمكن للغة أن تسرف في استغلالها ، لاعتمادها الإفراط في الدقة ، وهو ما يستلزم مجهوداً عظيماً في مستوى الذاكرة ، لذلك كانت جلّ الأفعال المزدوجة الحركة في المضارع خالية من التمييز المعنوي ، مثل شتم ـ .

ولذلك نلاحظ أن العربية تطورّت نحو إلغاء هذه الفويرقات في مستوى الاستعمال بحكم قانون الاقتصاد اللغوي . إلاّ أن هذا التمييز بقي حيّاً إذا كان قائماً على مقابلة تامة بين الماضي والمضارع ، مثل :

هوَى يَهْوِي = سقط
هَوِيَ يَهْوَى : أحبّ
روَى يَرْوِي : حكى
رَوِيَ يَرْوَى = أطفأ العطش » (البكوش : ٩٥ ـ ٩٦) .

والمتتبع لمواد المعجم يلحظ هذا الربط واضحاً بين دلالة الفعل وصيغته . وعلى سبيل المثال :

يقال : قَقَمَ الأمر يَقْقُم ققامة وققوماً : بمعنى استفحل شرّه .
وققِمَ الرجل يَقْقَم قَقَماً وقَقْماً : طال أحد فكيه وقصر الآخر .
وققِمَ الإناء : امتلأ .
ويقال : بَرَّ حجّه يَبَرّ براً : قُبِل .
وبَرّ والديه يَبَرّ برّاً : توسّع في الإحسان إليهما ووصلهما .
وبَرّفلاناً يَبُرّ بَرّاً : قهره بفعل أو قول .

وإذا حاولنا أن نعدّد المعاني التي تفيدها الأفعال في أبوابها المختلفة ، وذلك من خلال الأمثلة التي عرضها سيبويه ، ومن خلال كتب اللغة الأخرى ، كالخصائص لابن جني ، والمخصّص لابن سيده ، وشرح الشافية للرضي ، والمزهر للسيوطي .. وجدنا كثيراً من هذه المعاني مشتركاً بين أكثر من باب ، وبعضها يختص بباب معين ، كما يتضح من العرض الآتي :ـ

١ ـ **الباب الأول : فَعَلَ يَفْعُل** ، بفتح العين في الماضي وضمها في المضارع . ويأتي من هذا الباب الأفعال الدالة على :

١ ـ الطلب ، نحو : طلب يطلب ، نشد ينشد ، غزا يغزو .

٢ ـ الهدوء ، نحو : قعد يقعد ، ثبت يثبت .

٣ ـ الاعتداء ، نحو : قتل يقتل ، ساء يسوء .

٤ ـ الحركة والسير والاضطراب ،نحو : جال يجول ، ثار يثور ، رقص يرقُص ، عدا يعدو .

٥ ـ الصوت ، نحو : صات يصوت ،جلَب يجلُب [١] ، دقّ يدق .

٦ ـ التحصيل والرفعة ، نحو : علا يعلو ، ساد يسود ، فاق يفوق .

٧ ـ الجوع والعطش ، نحو : جاع يجوع ، ناع ينوع ، صام يصوم .

٨ ـ الجبن ، نحو : جبَن يجبُن [٢] .

٩ ـ الدنوّ أو الابتعاد ، نحو : دنا يدنو ، بدا يبدو ، هرَب يهْرُب ، غرَب يغْرُب .

١٠ ـ الحسن ، نحو : نضَر ينْضُر .

١١ ـ الأخذ والعطاء ، نحو : رشا يرشو ، حبا يحبو ، سطا يسطو ، أخذ يأخذ ، رَدّ يرُدّ .

١٢ ـ العمل ، نحو : كتب يكتب ، رسم يرسُم [٣] ، طبخ يطبُخ .

١٣ ـ الأكل ، نحو : أكل يأكل ، مضَغ يمضُغ .

١٤ ـ الانتهاء ، نحو : فرَغ يفرُغ ، برَأ يبْرُؤ .

٢ ـ الباب الثاني : فَعَلَ يَفْعِل ، بفتح العين في الماضي ،وكسرها في المضارع . ويأتي من هذا الباب الأفعال الدالة على :

١ ـ الطلب أو الأخذ ، نحو : صاد يصيد ، حلَب يحْلِب [٤] .

---

(١) هذا الفعل مأخوذ من الجلَبة ، وهي الأصوات الشديدة المختلطة . أما جلب يجْلِب ، بفتح العين في الماضي وكسرها في المضارع فمن الجَلْب ، وهو إحضار السلعة أو غيرها .

(٢) مرّ بنا الفعل : جبِن يجْبَن ، من باب (فَعِلَ يفْعَل) ، ومعناه : داء في البطن . أما جبَن يجْبُن ، فمعناه : تهيّب الإقدام على ما لا ينبغي أن يخاف ، ومثله : جبُن يجْبُن .

(٣) يقال : رسَم يرسُم رسماً ورَسَماناً : حسَّن مشيه ، ورسَم على الأرض أو على الورق : خطّ ، رسم الكتاب : كتبه . ورسمت الناقة ترسم رسيماً ، إذا عدت عدْواً فوق الذّميل ، وهو السير السريع الليّن .

(٤) الفعل : حلَبَ جاء ثلاثي العين ؛ يقال : حلَب الشاة ونحوها يحلُبُ حَلْباً : استخراج ما في ضرعها من لبن . وجاء : حلَب القومُ يحلُبون حَلْباً وحَلوباً : اجتمعوا من كلّ وجه . وحلب الدّهر أشطره : جرّب أموره خيرها وشرها ، فهو حالب ، وجمعه : حلَبة ، وهو حلوب ، وجمعه : حُلُب .

٢ ـ الهدوء أو الثبات ، نحو : حبَس يحبس ، حرَم يحرم [(١)] رمى يرمي .

٣ ـ السير ، نحو : مشى يمشي ، سار يسير ، جرى يجري ، خبّ يخبّ .

٤ ـ المجيء أو المضيّ ، نحو : جاء يجيء ، رجع يرجع ، مضى يمضي .

٥ ـ النفور ، نحو : نفر ينفر ، أبَقَ يأبِق ، حاد يحيد .

٦ ـ الصوت ، نحو : صاح يصيح ، ضجّ يضِجّ .

٧ ـ العطش، نحو : هام يهيم .

٨ ـ الاضطراب أو الحركة ، نحو : هاج يهيج ، غلى يغلي ، وثب يثب .

٩ ـ القطع ، نحو : كسر يكسر ، نزَع ينْزِع .

١٠ ـ الصفات اللازمة ، نحو : ذَلّ يذِلّ ، عَفّ يعِفّ ، خفّ يخِفّ .

٣ ـ **الباب الثالث : فَعَلَ يَفْعَل** ، بفتح العين في الماضي والمضارع ، ويأتي من هذا الباب الأفعال الدالة على :

١ ـ الخوف والذعر ، نحو : سبَع يسْبَع [(٢)] .

٢ ـ المنع والإبعاد ، نحو : منع يمنع .

٣ ـ الإيذاء أو الاعتداء ، نحو : سلَخ يسْلَخ ، عضّ يعَضّ ، ذبح يذبح ، شغَر يشْغَر ، قهر يقهَر .

٤ ـ الصوت ، نحو : نَبح ينْبَح ، نَهَق ينْهَق ، صهَل يصْهَل .

٥ ـ القطع أو الفتح ، نحو : قطع يقطع ، فتح يفتح ، قلَع يقلَع ، فغَر يفغَر .

٦ ـ العطاء ، نحو : وهب يهب ، منَح يمْنَح ، نحَل ينْحَل .

٧ ـ الحفظ والادخار ، نحو : ذخَر يذْخَر ، خبَأ يخبَأ ، جبَى يجْبَى [(٣)] .

٨ ـ الذهاب والابتعاد ، نحو : ذهب يذهب ، بعث يبعث ، شأى يَشْأى ، رمَح يرْمَح .

---

(١) حرَم فلاناً الشيء يحْرِم حرماناً : منعه إياه . وحَرُم الشيء يحْرُم حُرْمة : امتنع .

(٢) سبَع يسْبَع ، من سبع الذئب الغنم : إذا فرسها فأكلها ، وسبَع فلاناً : ذعره . ويقال : سبع القومَ : كمّلهم سبعة .

(٣) يقال : جبَى الخراج والماء والحوض يجباه ويجبيه : جمعه . وجبَى يجْبَى مما جاء نادراً ، مثل : أبَى يأبَى ؛ وذلك أنهم شبهوا الألف في آخره بالهمزة في : قرأ يقرأ ، وهدأ يهدأ . ويقال : جبا الخراج والماء يجبو جَبْوا وجباوة : يعني : جمعه ، ومثله جبَى يجْبي جبياً وجباية .

٩ ـ الكره والامتناع ، نحو : أبي يأبى ، بذأ يبْذأ ، جحَد يجْحَد .

٤ ـ **الباب الرابع** :فَعِلَ يَفْعَل ، بكسر العين في الماضي وفتحها في المضارع ، ويأتي من هذا الباب الأفعال الدالة على :

١ ـ الداء والعلة ، نحو : وجِع يوْجَع ، حبِط يحْبَط ، عَمِيَ يَعْمَى .
٢ ـ الخوف والذعر ، نحو :وجِل يوْجَل ، فزِع يفْزَع، خاف يخاف ، خشِيَ يخْشَى.
٣ ـ الحزن والغمّ ، نحو : ثكِل يثْكَل ،قلِق يقْلَق ، حزِن يحْزَن ، ندِم ينْدَم .
٤ ـ العيب ، نحو : عوِرَ يعْوَر ، حمِق يحْمَق .
٥ ـ ترك الشيء ، نحو : زهِد يزْهَد ، سئِم يسْأَم .
٦ ـ التعلّق بالشيء ، نحو : هَوِيَ يَهْوَى ، رَغِبَ يرْغَب ، شَهِيَ يَشْهَى .
٧ ـ الحركة والاضطراب ، نحو : نشِط ينْشَط ، أرِجَ يَأْرَج ، هَوِجَ يَهْوَج ، نزِق ينْزَق .
٨ ـ السهولة أو التعذر ، نحو : سلِس يسْلَس ، شكِس يشْكَس .
٩ ـ الفرح ، نحو : فرِح يفرح ، طرِب يطرب ، ضحِك يضحك ، بطِر يبْطَر .
١٠ ـ الجوع أو العطش ، نحو : رَوِيَ يَرْوَى ، مَلِيء يَمْلأ [1] ثمِل يثْمَل ، بطِن يبْطَن .
١٢ ـ اللون ، نحو : حمِر يحْمَر ، شهِب يشْهَب ، صدِئ يصدأ .
١٣ ـ القوة أو الكبر ، نحو : قَوِيَ يَقْوَى ، سمِن يسْمَن ، كَبِرَ يَكْبَر .
١٤ ـ الرفعة أو الضعة، نحو: غَنِيَ يَغْنَى، شَقِيَ يَشْقَى، سعد يسعد ، بخِل يبخل.
١٥ ـ الصفة الحميدة أو الحلية ، نحو :: حَوِرَ يَحْوَرَ ، دعِج يدْعَج ، كحِل يكْحَل .
١٦ ـ الجهل أو العلم ، نحو : جهل يجهل ، علم يعلم ، فهم يفهم .

---

(١) مَلِيء يملأ مَلْأً : امتلأ . أما ملأ في القوس يملأ ، فمعناه : جذب الوتر جذباً شديداً . وملأ الشيء : وضع فيه الماء أو غيره قدر ما يسع ، وملأت منه عيني : أعجبني منظره ، وهو يملأ العين حسناً .

١٧ ـ الحيرة أو الغضب ، نحو : هام يهام ، حار يحار[(١)] غوِيَ يَغْوَى ، غضب يغضب ، حرِد يحْرَد .

٥ ـ **الباب الخامس :** فَعُلَ يَفْعُل ، بضم عين الماضي والمضارع . ويأتي من هذا الباب الأفعال الدالة على :

١ ـ الحسن ، نحو : حسُن يحسُن ، وَسُمَ يَوْسُم ، جمُل يجْمُل .
٢ ـ القبح ، نحو : قبح يقبح ، شقُح يشقُح .
٣ ـ الخصلة ، نحو : نظف ينظف ، صبُح يصبُح ، طهُر يطْهُر .
٤ ـ الصغر أو الكبر ، نحو : صغُر يصغُر ، كبُر يكْبُر ، كثر يكثر ، قدُم يقْدُم .
٥ ـ الشدّة أو الجرأة ، نحو : شجُع يشْجُع ، جرؤ يجرؤ ، صعُب يصْعُب .
٦ ـ اللين أو الضعف ، نحو : سهُل يسْهُل ، ضعُف يضْعُف ، جبُن يجْبُن .
٧ ـ السرعة أو البطء ، نحو : بطؤ يبطؤ ، كُمش يكْمُش ، سرُع يسْرُع .
٨ ـ الرفعة أو الضعة ، نحو : شرف يشرف ، كرم يكرم ، لؤم يلؤم ، وضُعَ يَوْضُع ، سَرُوَ يَسْرُو .
٩ ـ العقل ، نحو : ثقل يثقل ، حَلُمَ يحْلُم ، رزُن يرزُن ، نبه ينبُه .
١٠ ـ **الجهل** ، نحو : حمُق يحْمُق ، خرُق يخْرُق ، رقُع يرقُع .

٦ ـ **الباب السادس :** فَعِلَ يَفْعِل ، بكسر عين الماضي والمضارع ، وهو من الأبواب الشاذة ، ولم يأت منه سوى أفعال معدودة ، مثل : حَسِبَ يَحْسِب ، ونَعِمَ يَنْعِم من الصحيح ، . **ويَبِسَ يَيْبِس ويَئِس يَيْئِسَ من المثال اليائي . ووَرِم يَرِم ، ووَمِقَ** يَمِق ، ووَغِرَ يَغِر ، ووَجِد يَجِد ، ووَحِرَ يَحِر ، ووَرِعَ يَرِع ، ووَلِغَ يَلِغ ، ووَزِع يَزِع ، ووَهِنَ يَهِن ، ووَبِقَ يَبِق ، ووَلِهَ يَلِه ، ووَهِلَ يَهِل من المثال الواوي .

---

(١) حار يحار، أصله : حَيِرَ يَحْيَرُ ؛ من الحَيْرة ؛ قلبت الياء ألفاً في الماضي ؛ لتحركها وانفتاح ما قبلها ، وفي المضارع نقلت حركة الياء إلى الساكن الصحيح قبلها ، فيقال : تحرّكت الياء بحسب الأصل ، وانفتح ما قبلها بحسب الآن فقلبت ألفاً . كذلك : هام يهام ؛ أما حار يحور ، فمن الباب الأول (فَعَلَ يفْعُل) وأصله : حَوَرَ يحْوُرُ ، ومعناه : رجع ، قال تعالى : ﴿ إنه ظنّ أن لن يحور ﴾ «الانشقاق : ١٤» وجاء من الباب الرابع : حَوِرَ يَحْوَرُ ، من الحَوَر وهو شدة بياض العين مع شدّة سوادها واتساع حدقتها ، ومنه : الحور العين .

وإنما بنوا هذه الأفعال على الكسر ليحصل فيها علّة حذف الواو فتسقط ، فتخف الكلمة .

وجاء : وَحِرَ صدره من الغضب ، ووَغِرَ بمعناه ، يَحِرُ ويَغِرُ ، ويَوْحَر ويَوْغَر أكثر .

وجاء وَرِعَ يَرِع على الأكثر ، وجاء يَوْرَع ... ... وجاء وَلِهَ يَلِه ، ويَوْلَه أكثر ، (الرضى ١ : ١٣٥ ـ ١٣٦) ومثله : وَهِلَ يَهِل ويَوْهَل .

وجوّزوا تغيير بعض المكسور إلى الفتح لأجل حرف الحلق ، وذلك في حرفين [كلمتين] وَسِعَ يسَع ووَطِئَ يطأ ، كما فعلوا ذلك في باب (فَعَلَ يَفْعِل) ففتحوا عين المضارع لأجل حرف الحلق في وهَب يَهَب ووضَع يضَع ووقَع يقَع وولَغ يلَغ . وذلك بعد سقوط الواو . (الرضى ١ : ١٢٠ ، ١٢٥ ، ١٣٦) .

ونلاحظ من العرض السابق أن الأبواب الثلاثة الأولى (فَعَل يفْعُل ، فعَل يفْعِل ، فَعَل يفْعَل) تشترك في أكثر المعاني . وهذا يؤكد وجهة نظر الأقدمين بأن الأصل في عين مضارع (فَعَلَ) الضم أو الكسر ما لم يكن حلقي العين أو اللام ، وأن الوجهين (أي الضم والكسر) جائزان ما لم يشتهر أحدهما . وذلك يقودنا إلى القول بأن الاعتماد على الدلالة في تمييز هذه الأبواب يستلزم مجهوداً عظيماً في مستوى الذاكرة . يقول الرضى (١ : ٧٠):

« اعلم أن باب فَعَلَ لخفته لم يختص بمعنى من المعاني ، بل استعمل في جميعها ؛ لأن اللفظ إذا خفّ كثر استعماله واتسع التصرف فيه » . وهذه الصعوبة في تمييز أحد الأبواب إنما تقتصر على الفعل الصحيح السالم ، أما الأفعال المعتلة فلا يحتاج مستخدم اللغة إلى كبير مشقة في ضبطها ؛ لأن الأفعال ذوات الواو يكون مضارعها مضموم العين ، مثل : ساء يسوء ، وطال يطول ، وسما يسمو وعفا يعفو . والأفعال ذوات الياء يكون مضارعها مكسور العين ، مثل : باع يبيع ، وسار يسير ، ورمى يرمي ، وقضى يقضي ، باستثناء الناقص حلقي العين ، والمثال حلقي اللام ، مثل : سعى يسعى ، ووضع يضع . وأما المضاعف فيقوم التعدي واللزوم بالتمييز بين الضم والكسر ، كما أسلفنا .

أما البابان : الرابع والخامس (فَعِلَ يفعَل ، فعُل يفعُل) وإن كانا يشتركان في بعض المعاني ، وبخاصة في الأفعال اللازمة ، لكن يمكن التمييز بينهما بدلالة المعنى .

(ب) دلالة المشتق أو المصدر :

والتمييز بالمعنى لن يقتصر تأثيره على عين الفعل وحدها ، وإنما سيتعدّى ذلك إلى بناء المشتقات أو المصادر . وقد مرّت بنا بعض الأمثلة التي توضح تأثير التمييز بالمعنى على المصدر وبعض المشتقات للمادة الفعلية الواحدة ، مثل :

— بَرّ والديه يَبَرُّ **بِرًّا**	، توسّع في الإحسان إليهما .
وبَرّ فلاناً يَبُرُّ **بَرًّا**	، قهره بفعل أو قول .
— نَفَرَ ينفِر **نفورا**	، تجنّب الشيء أو كرهه .
ونَفَرَ ينفِر **نفارا**	، نزل مع الناس من عرفات .

ومن أمثلة ذلك أيضاً :

— بَسَل يبْسُل **بسولا** : عبس غضباً أو شجاعة ، فهو باسل وجمعه : بُسْل وبواسل ، وهو بسيل وجمعه : بسلاء .
وبسُل يبسُل **بَسالا ، وبَسالة** : شجع عند الحرب .

— جدَر الجدريّ في البدن يجْدُر **جَدْرا** : برز .
وجدِر يجْدَر **جَدَراً** : أصابه الجدريّ .
وجدُر بكذا يجْدُر **جدارة** : صار خليقاً به ، فهو جدير .

— حرَم فلاناً الشيء يحْرِم **حرماناً** : منعه إياه .
وحرُم الشيء يحْرُم **حرمة** : امتنع .

— حلَم يحْلُم **حُلْما وحُلُما** : رأى في نومه رؤيا ، وحلَم الصبّي : أدرك ..
وحلِم البعير يحْلَم **حلَما** : كثر عليه الحَلَم .

وحلَم يحلُم حِلْمًا : تأنّى وسكن عند غضب أو مكروه ، وحلُم : صفحَ وعَقلَ ..

— خطَر في مشيه يخطِر **خطْرا وخطَرانا :** اهتزّ وتبختر .
وخطُر يخطُر **خطَرا وخُطورا وخُطورة** : عظم وارتفع قدره ، **فهو** خطير .

— رسَم يرْسُم **رَسْما ورَسَمانا** : حَسُنَ مشْيـه ، ورسَم على الأرض أو على الورق : خَـطّ ، ورسَم الكتاب : كتَبه .

— ورسَمت الناقة ترْسِم **رسيما** : عدَتْ عَدْواً فوق الـذّميل ، يقـال : ذمَل البعير يـذْمُل ذُمولا وذَميلا وذَمَلانا ؛ إذا سار سيراً سريعاً ليّناً ، فهو ذامل ، وهي ذاملة .

— رفَه يرْفَه **رَفْها ورفوها :** أصاب نعمة وسعة في الرزق ، **فهو** رافه ، وهي رافهة .
ورفُه يرْفُه **رَفاهة ورفاهية** ، فهو رفيه .

— شقَح الشيءَ يشْقَح **شَقْحا** ، بمعنى : أبعده .
وشقِح يشْقَح **شَقَحاً وشُقْحة** ، بمعنى : كان أشقح .
وشقُحَ يَشْقُح **شقاحة** بمعنى : قبح .

— فرِه يفْرَه **فَرَها :** بطر وأشر ، فهو فَرِه .
وفرُه يفْرُه **فراهة وفروهة :** جمُل وحسن .

— فضَحه الصبح يفْضَح **فضْحا** : غلبه ضوؤه .
وفصُح الرجل يفْصُح **فصاحة:** انطلق لسانه بكلام صحيح واضح .

— لزَب الشيءُ يلْزُب **لزوبا** : ثبت ، فهو لازب .
ولزِب الطين يلْزَب **لَزَبا** ،
ولزُب الشيءُ يلْزُب **لَزْبا** : دخل بعضه في بعض وتماسك .

— نزَر الشيءَ ينْزُر **نَزْرا** : قلّله .
ونزُر الشيءُ ينْزُر **نزارة ونزورة** : قلّ .

— نسَب الشيءَ ينْسُب نَسَبا ونسبة : وصفه وذكر نسبه .
ونسَب الشاعرُ بفلانة ينْسِب **نسيبا ومَنْسِبا** : عرّض بهواها وحبّها .

ففي الأمثلة السابقة رأينا اختلاف المصدر باختلاف معنى الفعل وتبعه اختلاف الباب غالباً .

(جـ) دلالة متعلّق الفعل :

ويدخل في دلالة الفعل على الباب متعلّقاته من مفعول وظرف وجار ومجرور ، كما مرّ في بعض الأمثلة . وفي القرآن الكريم :

— ورد الفعل (صدّ) متعدياً بـ «عن» من الباب الأول (فعَل يفْعُل) في قوله تعالى : ﴿ وإذا قيل لهم تعالوا إلى ما أنزل الله وإلى الرسول رأيت المنافقين يصدّون عنك صدوداً ﴾ «سورة النساء : ٦١» .

ومتعدياً بـ «من» من الباب الثاني (فعَل يفْعِل) في قوله تعالى : ﴿ ولمّا ضُرب ابن مريم مثلاً إذا قومك منه يصِدّون ﴾ «سورة الزخرف : ٥٧» .

— كما ورد الفعل (قدم) متعدياً بنفسه من الباب الأول (فعَل يفْعُل) في قوله تعالى : ﴿ يقدُم قومه يوم القيامة .. ﴾ «سورة هود : ٩٨» .

ومتعدياً بـ «إلى» من الباب الرابع (فعِل يفْعَل) في قوله تعالى : ﴿ وقدِمنا إلى ما عملوا من عمل فجعلناه هباء منثوراً ﴾ «سورةالفرقان : ٢٣» . ومنه : قَدِم علىالأمر ، بمعنى : أقبل . وقَدِم على العيب ، بمعنى : رضي به . وقَدِم من سفره ، بمعنى : رجع . وقَدِم البلدة ، بمعنى : دخلها .

ويأتي هذا الفعل لازماً من الباب الخامس (فعُل يفْعُل) ، يقال : قدُم الشيءَ يقدُم ، بمعنى : مضى على وجوده زمن طويل ، فهو قديم ، وجمعه : قدماء وقدامى . وهي قديمة ، وجمعها : قدائم .

فدلالة معنىالفعل ومتعلّقاته من العوامل المساعدة في ضبط عينالمضارع ، كما رأينا .

وتجدر الإشارة هنا إلى المحاولة التي قام بها « سليمان فيّاض » لحل مشكلة الفعل الثلاثي العربي ؛ مستخدماً المنهج الإحصائي ، ومستفيداً من الدراسة التي قام بها « الطيب البكوش » في مؤلّفه القيّم « التصريف العربي » . فقد توصّل « فيّاض » من خلال الحصر والإحصاء إلى « أن معاني باب (فعَل يفْعُل) يغلب فيها أن تكون معاني وقوع (حدوث)

تقوم وتتعلق بفاعلها ، مثل : مات يموت ، بمعنى : فنى ، ونقر ، بمعنى : كره . وأن معاني باب (فعَل يفْعِل) يغلب فيها أن تكون معاني إيقاع (إحداث) يقوم بها الفاعل ، مثل : ضرب يضرب ، وأنه ، على هذا الأساس ، أو تلك القاعدة التغليبية ، يمكن مراجعة المعاني التي تعدّد فيها باب : فعَل يفْعُل ، وفعَل يفْعِل ، في المادة الفعليّة الواحدة ، فنعطي معاني لباب ، وأخرى لباب آخر ، حين تتّحد المعاني بين البابين . إن الفعل (نفر) مثلاً ، ورد فيه البابان هكذا : نفر ينْفُر ، ونفَر ينْفِر ، ومصدر الأول : نفوراً ، ومصدر الثاني : نفاراً . ولهذا الفعل في المعجم العربي معنيان ، والمعنيان في البابين مشتركان ، وهما : الكراهية ، والخروج . وفي ضوء القاعدة التغليبية التي نقول بها ، يمكن معجمياً ردّ معنى «الخروج» وهو من معاني الإحداث (الإيقاع) إلى صورة الفعل : نفَر ينْفِر ، وحدها ، وردّ معنى «الكراهية» وهو من معاني الحدوث (الوقوع) إلى صورة الفعل : نفَر ينْفُر ، وحدها »[1] وهذا الذي توصّل إليه «قبّاض» سبق أن تنبه له القدماء ، «فابن جني» كان يرى أن (فعَل يفْعِل) في المتعدي أقيس من (فعَل يفْعُل) ، كما أن (فعَل يفْعُل) في اللازم أقيس من (فعَل يفْعِل) ؛ أي إنه يفضّل الكسر في المتعدي ، ويفضّل الضم في اللازم .. «فضرب يضرب» عنده أقيس من «قتل يقتل» ، وكلاهما متعدّ ، و«قعد يقعد» أقيس من «جلس يجلس» وكلاهما لازم . ومعلوم أن الأفعال المتعدّية أفعال إيقاع وإحداث غالباً ، وأن الأفعال اللازمة أفعال وقوع وحدوث غالباً . بل إن مما يؤكد تداخُلَ المعاني بين الأبواب وتداخُلَ الأبواب تبعاً لذلك قول الرضي السابق :

«اعلم أن باب (فعَل) لخفّته لم يختصّ بمعنى من المعاني ، بل استعمل في جميعها ؛ لأن اللفظ إذا خفّ كثر استعماله ، واتّسع التصرّف فيه » .

يبقى بعد ذلك ما يميز باباً من باب ، وهو الاستعمال كثرة وقلّة ، وهذا يؤيّده ما نقله ابن سيده في المخصص من أنّ هذين البابين (فعَل يفْعُل ، فعَل يفْعِل) كثيراً ما يتعاقبان فيأتي المضارع من (فعل) المفتوح العين على (يفْعُل) و(يفْعِل) ، وأنه ليس أحدهما أولى من الآخر ، وأنه ربّما يكثر أحدهما في عادة ألفاظ الناس حتى يطرح الآخر ويقبح

---

(١) ينظر : سليمان فيّاض « نحو حلول جذرية لمشكلة الفعل العربي الثلاثي » مجلة «إبداع» تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب / العدد السادس (يونيو ١٩٨٥) ص٩٨ ـ ١٠٢ .

استعماله ؛ أي إن مضارع (فَعَلَ) إن كثر استعماله على (يفْعُل) أو (يفْعِل) لم يجز فيه ما استعمل على غير ذلك ، نحو «ضرب يضرب» و«قتل يقتل» ؛ فإن لم يكثر استعماله ولم يشتهر جاز فيه الوجهان ؛ وإن كان الأفصح الكسر كما يقول « أبو علّي » ، نحو : خفق الفؤادَ يخفُق ويخْفِق ، وحجل الغرابُ يحْجُل ويحْجِل ، وشمط الجَدْيَ يشْمُط ويشْمِط .

والخلاصة أن مشكلة النطق بعين المضارع تكاد تنحصر في البابين الأول والثاني (فعَل يفْعُل ، فعَل يفْعِل) ، وبخاصة الأفعال الصحيحة السالمة ؛ لأن الأفعال المعتلة والأفعال المضاعفة لها ضوابط ذات نزعة تقليدية ، تكاد تقترب من التقعيد الدقيق .

أمّا الباب الثالث (فعَل يفْعَل) فمقيّد بسبب صوتي ؛ كونه حلقيّ العين أو اللام .

تبقى الأبواب الثلاثة الأخيرة : فعِل يفْعَل ، وليس له إلا مضارع واحد ؛ فتى عرف ماضيه علم مضارعه . وفعُل يفْعُل ، وهو باب لازم مقصور على الصفات اللازمة ؛ بل إنه يجوز بناء أي فعل على (فعُل يفْعُل) إذا قصد به التعجّب والانسلاخ عن الحدث .

والباب السادس : فعِل يفْعِل ، وقد حصره بعضهم في ثمانية عشر فعلاً ؛ خمسة عشر منها من المثال ، وثلاثة من الأجوف . وهذه الأفعال هي :

ورث ، ولي ، ورم ، ورع ، ومق ، وفق ، وثق ، وري ، وجد ، وعق ، ورك ، وكم ، وقه ، وهم ، وعم ، ان ، تاه ، طاح[1] .

هذا إذا استثنينا الأفعال التي جاءت ثنائية العين (فعِل يفْعِل ، وفعِل يفْعَل) مثل : وغِر يغِر ، ووغِر يوْغَر ، وحسِب ونَعِم ... الخ .

وفي رأيي أن التفكير في إيجاد حلّ لمشكلة عين الثلاثي إنما يأتي من خلال التركيب (السياق) لأن الفعل منفرداً يمثّل الصيغة فقط ؛ أما السياق فيمثل الفعل صيغة ومعنى ،

---

(1) ومق ، أحبّ ، وفق : يقال : وفقْتَ أمرك ، وجدته موفقاً ، وريَ المخّ : عظُم ، وجد به : أحبّه ، وعق عليه : عجل ، ورك : اضطجع ، وكمَ : اغتمّ ، وقه : سمع وأطاع ، وعِم الدار : قال لها : عمى ، طاح : هلك ، وأصل طاح تاه وآن : طيح يطيحُ ، تيه يتيهُ ، أين يأينُ : تحركت الياء وانفتح ما قبلها في الماضي ، فقلبت ألفاً ، وفي المضارع نقلت حركة الياء إلى الساكن الصحيح قبلها .

وهذا ما ينبغي التأكيد عليه عند ضبط عين المضارع ؛ لأن المعنى الدلالي ذو تأثير في بناء الفعل ، والمصدر أحياناً ؛ بل إنّ اختلاف صيغة المصدر للمادة الفعلية الواحدة قد يستدل به على صيغة الباب كما تقدم .

فليس الحلّ -إذن- في عمل معجم للأفعال المأنوسة المستخدمة في اللغة ، أو في عمل إحصاء للأفعال ثنائية الباب أو العين ، وإنما الحلّ الصحيح يكمن في **إيجاد معجم سياقي للأفعال الثلاثية** ، يرفع عنها الإبهام ، ويزيل الشك ، ويمنح اللغة ثباتاً واطراداً .

المراجـــع

ـ **الأشموني ، نور الدين أبو الحسن علي بن محمد (ت٩٢٩هـ)**
شرح الأشموني على ألفية ابن مالك ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، بيروت : دار الكاتب العربي ، الطبعة الأولى ١٣٧٥هـ - ١٩٥٥م .

ـ **بَحْرَق ، محمد بن عمر بن مبارك الحميري ، الشهير ببحرق (٨٦٩ - ٩٣٠هـ)**
فتح الأقفال وحل الإشكال (بشرح لامية الأفعال المشهور بالشرح الكبير) شركة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده بمصر ، الطبعة الثانية ١٣٧٣هـ - ١٩٥٤م .

ـ **البكّوش ، الطيب البكوش :**
التصريف العربي (من خلال علم الأصوات الحديث) تونس ١٩٧٣م .

ـ **ابن جنى ، أبو الفتح عثمان بن جنى (ت٣٩٢هـ)**
الخصائص ج١ ، تحقيق محمد علي النجار ، القاهرة : مطبعة دار الكتب المصرية ، الطبعة الثانية ١٣٧١هـ - ١٩٥٢م .

ـ **الجوهري ، إسماعيل بن حماد (ت حوالي ٤٠٠هـ)**
الصّحاح في اللغة ، القاهرة ١٣٧٥ - ١٣٧٧هـ / ١٩٥٦ - ١٩٥٨م .

ـ **الحديثي ، خديجة عبد الرزاق الحديثي :**
أبنية الصرف في كتاب سيبويه ، بغداد : مكتبة النهضة ، الطبعة الأولى ١٣٨٥هـ - ١٩٦٥م .

ـ **الرضى ، محمد بن الحسن رضى الدين الاستراباذي (ت : ٦٨٨هـ) .**
شرح شافية ابن الحاجب ، حققها وضبط غريبها وشرح مبهمها : محمد نور الحسن ، ومحمد الزفزاف ، ومحمد محي الدين عبد الحميد ، القاهرة : مطبعة حجازي (بدون تاريخ) .

ـ **الزمخشري ، أبو القاسم محمود بن عمر (ت ٥٣٨هـ) .**
المفصل في علم العربية ، بيروت : دار الجيل ، الطبعة الثانية (بدون تاريخ) .

ـ **سيبويه ، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (ت ١٨٠هـ) .**
كتاب سيبويه ، بغداد - مكتبة المثنى (طبع بالأوفست) .

ـ **ابن سيده ، أبو الحسن علي بن إسماعيل (ت ٤٥٨هـ) .**
المخصص ، بيروت : المكتب التجاري للطباعة .

- **السيوطي ، جلال الدين عبدالرحمن (ت ٩١١ هـ) .**

المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، شرح وضبط وتصحيح .. محمد أبو الفضل إبراهيم وآخرين ، القاهرة : دار إحياء الكتب العربية ، عيسى البابي الحلبي وشركاه (بدون تاريخ) .

- **علي ، أسعد .**

تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي ، بيروت ـ دار النعمان ، الطبعة الأولى ١٣٨٨هـ ـ ١٩٦٨م .

- **الفيروزآبادي ، محمد بن يعقوب (ت ٨١٦هـ) .**

القاموس المحيط ، مصر ـ المطبعة الحسينية ١٣٣٠هـ .

- **ابن القطاع ، أبو القاسم علي بن جعفر (٤٣٣ ـ ٥١٥هـ) .**

كتاب الأفعال ، حيدر آباد ١٣٦٠ ـ ١٣٦١هـ / ١٩٤٢ ـ ١٩٤٣م .

- **ابن القوطية ، أبو بكر محمد بن عمر (ت ٣٦٧هـ) .**

كتاب الأفعال ، القاهرة ١٩٥٢م .

- **اللبلي ، أبو جعفر اللبلي .**

بغية الآمال في معرفة مستقبلات الأفعال ، تحقيق جعفر ماجد ، الدار التونسية للنشر ١٩٧٢م .

- **الميداني ، أحمد بن محمد الميداني (ت ٥١٨هـ) .**

نزهة الطرف في علم الصرف ، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي في دار الآفاق الجديدة بيروت ، طبعة أولى ١٤٠١هـ ـ ١٩٨١م .

- **نور الدين ، عصام نور الدين :**

أبنية الفعل في شافية ابن الحاجب ، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى ١٤٠٢هـ ـ ١٩٨٢م .

البحر المنبسط

اكتشاف بحر شعري في دوائر الخليل العروضية

د. أحمد فوزي الهيب
جامعة الكويت

قبل كل شيء أعترف بأني لم أكتشف كوكباً جديداً أو قارة مفقودة ، ولكنه مع ذلك بحر شعري جديد من الممكن أن يحاول الشعراء النظم عليه ، وأن يجربوا ثراءه النغمي ، ومن المحتمل أن يلقى القبول ، فيتبوأ مكانه بين البحور ، كما يمكن أن يفشل ، فيضيع في غيابة النسيان .

ولقد استنبطته ، أو بالاصطلاح العروضي فككته من الدائرة العروضية الأولى ، دائرة المختلف التي درسها – منذ الخليل بن أحمد الفراهيدي إلى اليوم – كثير من الأولين ، وقليل من المحدثين ، وتحدثوا عن أبحرها المستعملة الثلاثة ، الطويل والمديد والبسيط ، وهي بحور نظم عليها العرب أشعارهم في زمن الاحتجاج والفصاحة وبعده كثيراً، كما تحدثوا أيضاً عن بحريها المهملين اللذين فكهما الخليل منها مطبقاً القواعد التي فكّت بها الأبحر المستعملة على الرغم من أنه لم يسمع أحداً من العرب قد نظم عليهما من قبل ، ولكنه أشار إليهما ، ووضعهما أمام الشعراء كي يجربوا ثراءهما النغمي ، وهذان البحران هما المستطيل[1] والممتد[2] واستجاب بعض الشعراء لذلك ، ونظموا عليهما ، بيد أنه لم يكتب لهما الانتشار والشيوع .

وعلى الرغم من كثرة الدارسين[3] لهذه الدائرة العروضية ، دائرة المختلف ، فقد وقفوا عند أبحرها المستعملة الثلاثة ، أو عند أبحرها الخمسة المستعملة والمهملة فقط ، ولم

---

(١) مما نظم عليه قول بعض المولدين :

أســـطع عني مـــلامـــا يرى جسمي مـــــداه ... فمـــا قلبي جليـــــداً على سمع الـــملام

وقول بعضهم أيضاً :

أيسلــــو عنــــك قلبه بنـــــار الحب يصلى ... وقـــد ســـعدت تحـوي من الألحــــاظ نصلا

(شرح تحفة الخليل ٢٤)

(٢) ومما نظم عليه قول بعض المولدين :

قـــــد شجـــــاني حبيب واعتراني ادكار ... ليتــــه إذ شجـــاني مـــا شجتـــه الـــديـــار

وقول آخر :

غَبْ مـــا للخيــــال – خبريني – ومـــالي ... غَبْ مـــالي أراه طـــارقــــا مـــذ ليــــالي

(شرح تحفة الخليل ٢٥)

(٣) انظر العقد الفريد ٤٣٨/٥ ، والوافي ص٧٠ ، وشرح تحفة الخليل ص٢٢ ، وأمالي جامعية لنازك الملائكة ص٧ .

يتجاوزوها إلى البحر المهمل الجديد السادس الذي وجدته ، وأكتب فيه هذا البحث ، والذي أطلقت عليه اسم « البحر المتبسط » لأن تفعيلاته - كما سنرى - هي تفعيلات البسيط إلا أن ترتيبها منعكس .

وأحب أن أشير إلى أمر مهم جداً ، وهو أنني لم أتعسف في فكّ هذا البحر الجديد ، ولا في تسميته ، وإنما فككته بتطبيق قواعد الفك الخليلية التراثية ذاتها من غير قسر ، ولقد أطلقت عليه اسم « البحر المنبسط » لأن تفعيلاته - كما سنرى - هي تفعيلات البحر البسيط إلا أن ترتيبها منعكس فقط ، وهذا شبيه بما فعله الخليل عندما سمّى البحر المستطيل باسمه لأنه عكس الطويل .

وقبل أن أتحدث عن طريقة فك هذا البحر الجديد « المنبسط » لا بد من أمهد لذلك بتعريف الدائرة العروضية ، وهي بعامة - كما قالت نازك الملائكة - « العلاقة التي تربط مجموعة من البحور بعضها ببعض ، بحيث يمكن أن نستخرج كل بحر من بحور الدائرة من البحر الآخر ، على أن لكل دائرة بحراً رئيساً اصطلح عليه العروضيون ، ومنه تستنبط بقية البحور »[1] .

والبحر الرئيس في الدائرة أو أصل الدائرة - كما يسميه العروضيون - هو البحر الذي تبدأ تفعيلته الأولى بوتد بعامة ، وذلك لأن الوتد أقوى من السبب .

فإذا أردنا أن نفك أو نستنبط أبحر الدائرة نبدأ بالبحر الذي هو أصل الدائرة أولاً ، ثم نترك من أوله وتداً ، ونضيفه إلى آخره ، فنحصل على بحر ثان ، ثم نترك من أول البحر الثاني سبباً ، ونضيفه إلى آخره ، فنحصل على بحر ثالث : وهكذا إلى أن نصل إلى البحر الأول ، أو إلى أصل الدائرة[2] .

والآن نأتي إلى الدائرة الأولى ، وهي دائرة المختلف ، وقد سميت بهذا الاسم لاختلاف أجزائها[3] ، وذلك لأن أبحرها مركبة من أجزاء خماسية وسباعية . وتتألف من أربعة وعشرين جزءاً ، ولا بد من أستعين بالرسم حتى أستطيع أن أوضح الأمر بجلاء ، لذلك جعلت بعد هذا الكلام رسماً يحتوي على دائرة عروضية ، وجزأتها إلى أربعة وعشرين

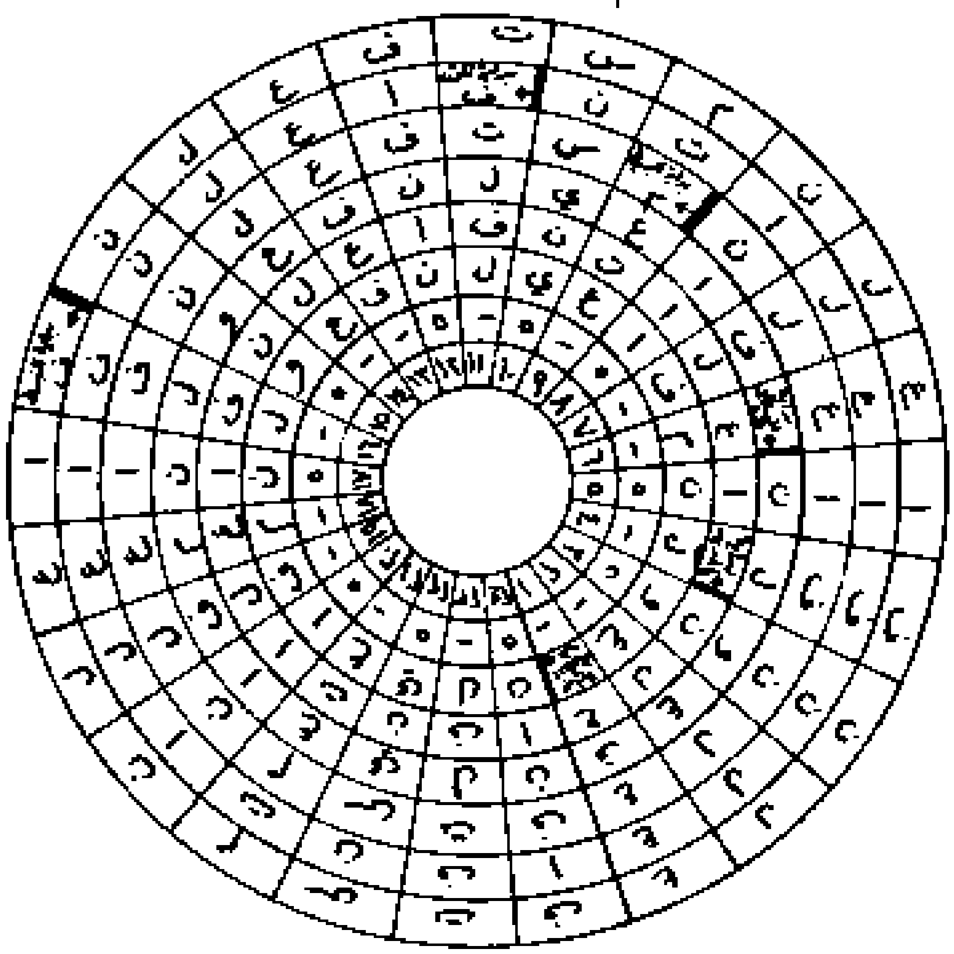
---

(١) أمال جامعية لنازك الملائكة ص٧ .

(٢) شرح تحفة الخليل ص١٥ .

(٣) الوافي ص٧٠ .

جزءاً ، يمثل كل جزء حرفاً متحركاً أو ساكناً من أحرف تفعيلات الأبحر ، وجعلت هذه الدائرة أيضاً تتضمن حلقات عدة ، في الأولى أو الصغرى أرقام متسلسلة ، يشير كل منها إلى حرف ، وفي الحلقة الثانية رموز للأحرف المتحركة والساكنة ، ولقد رمزت للمتحرك بخط صغير (/) ، وللساكن بدائرة صغيرة (O) ، وفي الحلقة الثالثة أحرف تفعيلات البحر الأول أو أصل الدائرة ، وقد وضعت سهماً يشير إلى بدايته واتجاه سيره ، وهكذا في بقية الحلقات كما هو مبين في هذا الرسم :



إذا نظرنا إلى رسم الدائرة الآنف ، وجدنا أن أصلها الذي تبدأ به هو « البحر الطويل » ، لأنه البحر الوحيد من الأبحر المستعملة التي تتضمنها هذه الدائرة الذي تبدأ تفعيلته الأولى – وهي فعولن – بوتـــد بينما يبدأ البحر البسيط بالتفعيلة (مستفعلن) ، وأولها سبب خفيف ، وكذلك يبدأ البحر المديد بالتفعيلة (فاعلاتن) ، وأولها سبب خفيف أيضاً .

وتبدو أحرف تفعيلات الطويل في أجزاء حلقته ، وترتيبها الثالثة ، ويبدأ من الرقم (١) حيث يشير سهم البدء ، وتفعيلاته في دائرته هي : فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن (مكررة مرتين) .

وحتى نفك البحر الثاني من هذه الدائرة وهو « البحر المديد » ، نترك من الطويل الوتد المجموع الذي في أوله ، لنضيفه إلى آخره ، ونبدأ بالسبب الخفيف الذي يليه ، والذي يبدأ بالرقم (٤) حيث يشير سهم اليد في حلقته ، وترتيبها الرابعة ، وتفعيلاته في دائرته هي :

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن (مكررة مرتين) .

فهو بحر مثمن في أصله ، أي مؤلف من ثماني تفعيلات ، ولكنه لا يأتي على هذا الأصل إلا شذوذاً ، وإنما يأتي مجزوءاً مسدساً .

ونستطيع بعد ذلك أن نترك من المديد سبباً خفيفاً ، وأن نبدأ بالوتد الذي يقابله الرقم (٦) ، لنحصل على بحر جديد ، كما هو مبين في الحلقة الخامسة ، وتفعيلاته هي :

مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن (مكررة مرتين) .

وهو عكس البحر الطويل ، لذلك سماه الخليل الفراهيدي بالبحر (المستطيل) ، وهو بحر مهمل استنبطه الخليل وأشار إليه ، وعرضه على الشعراء ليجربوا ثراءه النغمي ، ولقد استجاب بعضهم لذلك فقال :

لقد هاج اشتياقي غرير الطرف أحورْ
أدير الصدغ منه على مسك وعنبرْ[1]

وكذلك من الممكن أن نحذف من أول البحر السابق - وهو المستطيل - وتداً مجموعاً ، وأن نبدأ بالسبب الخفيف الذي بعده ، والذي يقابل حرفه الأول الرقم (٩) لنحصل على البحر البسيط ، وهو بحر مستعمل ، وتفعيلاته في دائرته - كما هو مبين في الحلقة السادسة - وهي :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن (مكررة مرتين)

وبعد هذا نستطيع أن نحذف من البحر السابق - وهو البسيط - سبباً خفيفاً ، لنبدأ بالسبب الخفيف الآخر الذي يقابل حرفه الأول الرقم (١١) ، فنحصل على بحر آخر ، وتفعيلاته - كما هو مبين في حلقته السابعة - هي :

فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن (مكررة مرتين)

---

(١) الحاشية الكبرى على متن الكافي ص٣٧ .

وهو عكس البحر المديد ، لذلك سمّاه الخليل بالبحر (الممتد) ، وهو بحر مهمل أشار إليه الخليل للسبب الذي أشار به إلى البحر المستطيل ، وقد نظم عليه بعضهم فقال :

صـــــاد قلبي غـــزال أحـــور ذو دلال

كلمـــا زدت حبـــاً زاد فيَّ نفـــوراً[1]

ويمكننا بعد هذا أن نحذف من البحر الممتد السابق المهمل سبباً خفيفاً وأن نبدأ بالوتد المجموع الذي يقابل أوله الرقم (١٣) ، ولكننا لا نحصل على بحر جديد ، وإنما نحصل على تكرار للبحر الطويل ، لذلك لا داعي لوضعه في الدائرة العروضية ثانية .

وبعد ذلك نستطيع – إذا حذفنا من البحر الطويل المكرر الذي يبدأ بالرقم (١٣) وتداً مجموعاً – أن نكتشف البحر الجديد المهمل الذي لم يشر إليه الخليل أو غيره – فيما أعلم – وذلك بأن تبدأ بالسبب الذي يليه ، والذي يبدأ أوله بالرقم (١٦) وتفعيلاته – كما هو مبين في حلقته الثامنة والأخيرة – هي :

فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن (مكررة مرتين)

وهو عكس البحر البسيط ، لذلك أسميته بالبحر (المنبسط) ، ولقد فككته – مثلما بيّنت – باتباع الطريقة الخليلية التراثية في فك الأبحر السابقة .

وربما يعترض معترض فيقول : إنه ليس بحراً مكتشفاً ، وإنما هو تكرار للبحر المديد ، لأننا نستطيع أن نقرأ تفعيلاته على شكل آخر ، هو :

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن (مكررة مرتين)

لذلك فالشعر الذي ينظمه الشاعر على هذا البحر المكتشف المزعوم ، إنما هو من البحر المديد التام ، وإن كان شاذاً لمجيئه على أصله . فأقول مجيباً على هذا الاعتراض :

هذا صحيح من جهة ، وغير صحيح من جهة أخرى ، وذلك لهذين السببين اللذين أعتقد بوجاهتهما ، وهما :

١ – لا يأتي البحر المديد تاماً مثمناً إلا شذوذاً[2] والشاذ لا حكم له ، وإنما يأتي مجزوءاً مسدساً .

---

(١) الحاشية الكبرى ص٣٧ .

(٢) المعيار ص٣٥ .

٢ – يصدق هذا الاعتراض فيما لو تصورنا أن الشاعر سيأتي بجميع تفعيلات قصيدته سالمة غير مزاحفة ، وهذا إن أمكن في البيت ، فهو يكاد يكون مستحيلاً – إن لم نقل هو مستحيل – في القصيدة .

وبناء على هذا سيكون هناك اختلاف أو فارق بين (البحر المنبسط) المكتشف من جهة ، والبحر المديد التام من جهة أخرى . لأنها وإن اشتركا في التفعيلة (فاعلن) ، فإنها يختلفان في التفعيلة الأخرى ، وهي في المديد (فاعلاتن) ، وفي المنبسط (مستفعلن) . وزحافات كل منها مختلفة عن الأخرى ، الأمر الذي يعطي كلاً منهما تميزه واستقلاله ، فالتفعيلة (مستفعلن) يدخلها الخبن فتصير (متفعلن) ، والطي فتصير (مفتعلن) ، والخبل فتصير (متعلن) .

بينما التفعيلة (فاعلاتن) يدخلها الخبن فتصبح (فعلاتن) ، والكف فتصبح (فاعلات) ، والشكل فتصحب (فعلات) ، والتشعيث فتصير (فالاتن) ، الأمر الذي يوضح ما تحدثنا عنه من تميز البحر المنبسط واستقلاله واختلافه عن البحر المديد .

وبعد هذا التوقف عند البحر المكتشف ، ينبغي أن نتابع عملية فك بحور هذه الدائرة ، فإذا ما تركنا من البحر الأخير ، وهو المنبسط ، سبباً خفيفاً وبدأنا بالوتد المجموع الذي يبدأ بالرقم (١٨) حصلنا على تكرار للبحر الطويل ، لذلك لا داعي لوضعه في الدائرة مرة أخرى .

وإذا تركنا من الطويل الأخير المكرر وتداً ، وبدأنا بعده بالسبب الخفيف الذي يبدأ بالرقم (٢١) ، حصلنا على تكرار للبحر البسيط ، لا نضعه في رسم الدائرة مثلما فعلنا في تكرار البحر الطويل .

وإذا تركنا من البحر البسيط المكرر سبباً ، وبدأنا بعده بالسبب الخفيف الذي يبدأ بالرقم (٢٣) ، حصلنا على تكرار للبحر الممتد ، لا نضعه في رسم الدائرة كما تقدم .

وإذ تركنا من البحر الممتد الأخير المكرر سبباً خفيفاً ، نرى أنفسنا قد عدنا من جديد إلى وتد أصل الدائرة ، وهو البحر الطويل الأول الذي يبدأ أوله بالرقم (١) .

وهكذا استطعنا أن نحصل من هذه الدائرة العروضية الأولى ، دائرة المختلف ، على ثلاثة أبحر مستعملة ، هي الطويل والمديد والبسيط ، وعلى أبحر ثلاثة أخرى مهملة ،

هي المستطيل والممتد والمنبسط ، والأخير هو المكتشف الذي أشرت إليه ووضحت طريقة فكه وسميته .

وإني لأقدمه للشعراء لعلهم يجدون فيه نغماً جديداً ، ويستطيعون أن ينظموا عليه تاماً أو مجزوءاً أو مشطوراً ، كما يستطيعون أن ينظموا عليه شعر التفعيلة ، وذلك أن يعتمدوا على تفعيلتيه المختلفتين معاً (فاعلن مستفعلن) على أنها تفعيلة واحدة ، بدلاً من اعتمادهم على تفعيلة واحدة .

وقد نظمت على هذا البحر من شعري :

يا خفياً في ظهوره

أين أنت يا حبيبي ؟! ...
رحم الحب زمانك
كم بحثت فيك عن نشوة اليوم المطير
كم بحثت عنك في بسمة الزهر النضير
كم سألت عنك نجم السماء والهلالا
كم سألت عنك فيء القوافي والظلالا
لم أكن أسمع صوت مجيب أو حبيب
إنما الدهشة تعلو جميع الكائنات
فتلتني لحظة الصمت في وجه الجميع
دمّرتني « سائلِ النفس قبل الآخرينا »
يا حبيبي أين أينا ... ؟!
أين أنت يا حبيبي ؟!

* * *

وأتاني نغمٌ دافىء اللحن بعيدْ
يستحمُ في ابتسام الندى عند الشروق
فيه كلُّ ما على الكون من سحر مشوقِ
فيه سحر الشرق والشعر ريان العروق

ملأ الدنيا غناء وطيباً عبقرياً
ملأ القلب صفاء وسحراً بابلياً
فلست القلب بين جوانحي ، وأبصرته ، أبصرت حبي ، ضممته كما ضم قلبَ الناي لحنا
مثلما عانقت الوردةَ البيضاءَ أنداء فجر ساحرات
لتبثها عذاب الصحارى القاتلات
وضممته ، وأدركت أسباب التعجب
كيف يسأل الحبيب عن الحبيب ، والحِبّ مابين ضلوعه
كيف يبحث عن العين وهْي في جفونه
تعجبون من سؤالي ؟
اعجبوا .. لا تعجبوا من خفاء الظاهر الجنبات في ظهوره ...

البدر والحسناء

وقف البــدر على عرشــه مبـــاهيـــاً	هــل رأى الراؤون مثـل جمـالي يطربُ
أنـــا مـــالـــك السماء أزين ليلهـــا	شهـــدت بـــذاك أنجمهـــا والكـوكب
وسمير العـــــاشقين يرون في جمـــــا	لي ســلامــاً يطفىء النـار فيهم ، يغلب
قـالت الحسنـــاء للبـــدر مهـلاً واتئــد	إنني شمس البرايـــــــا التي لا تغرب
أنت يـــا بـــدر تــذوب هــلالاً زمنـــاً	وتغيب خلف ذيـل الـــدجى وتَحجب
بَيْـــــد أني يــــا قُمير أسير دائمـــــاً	مشرقـــاً وجهي مضيء السنـــا كم يعجب
لا ينـــال من جمـــالي الـزمـــان أبـــداً	مثلـــا يـــأكل منـــك الضيـــا ويشرب

وأخيراً لا أزعم أنني في بحثي هـذا قـد أتيت بما لم تستطعـه الأوائل ، وإنما أرى فيـه محاولـة علميـة جـادة في اكتشـاف المزيـد من علم العروض ، إن فـاتهـا التوفيـق ، فقـد حظيت بالجد والاخلاص .

المصادر والمراجع :

- **الحاشية الكبرى على متن الكافي** ، محمد الدمنهوري ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة بدون تاريخ .
- **شرح تحفة الخليل** ، عبد الحميد الراضي ، مؤسسة الرسالة ، بغداد ١٩٧٥م .
- **العقد الفَريد** ، ابن عبد ربه ، ت: أحمد أمين وزميليه ، مطبعة لجنة التأليف والنشر ، القاهرة ، ١٣٦٥هـ .
- **علم العروض** ، أمال جامعية لنازك الملائكة ، جامعة الكويت ، ١٩٧١-١٩٧٢م .
- **المعيار في أوراق الأشعار** ، الشنتريني ، ت: محمد رضوان الداية ، دار الأنوار ، بيروت ، ١٩٦٨ .
- **الوافي في العروض والقوافي** ، التبريزي ، ت: يحي وقباوة ، المكتبة العربية ، حلب ، ١٩٧٠ .

قدرة اللغة العربية
على
الاستيعاب والتعبير والأداء

د. محمد عبدالرحيم السمان
جامعة الكويت

قدرة اللغة العربية على الاستيعاب والتعبير والأداء

تنطلق دعوات في فترات متلاحقة ، تشكك في قدرة اللغة العربية على الاستيعاب ، وتوحي بعجزها عن التعبير والأداء ، لتتوصل إلى أنه ينبغي أن يتعلم أبناء العرب في جامعاتهم بغير لغتهم ، ويقترح بعضهم أن يكون التعلم باللغة الفرنسية ، ويقترح معظمهم أن يكون التعلم باللغة الانجليزية ،ويركزون على الكليات العلمية بشكل خاص ويؤيد كل فريق مقترحه بحجج يظنها تفي بالغرض .

أننا نود مناقشة هذا الأمر نقاشاً علمياً بطريقة موضوعية ، لنخرج من ذلك بالنتيجة التي يؤدي إليها النقاش والبحث .

وقبل الدخول إلى الموضوع نود تحديد معنى الاستيعاب ومعنى التعبير والأداء ، وإذا رجعنا إلى المعاجم ، وجدنا لكل من هذه الكلمات معاني كثيرة ، ولكن تركيزنا سيكون على المعاني التي يتطلبها هذا المقام .

الاستيعاب :

قال في لسان العرب [1] :

وَعَبَ الشيء وَعْباً واستوعبه : أخذه أجمع .

والاستيعاب : الاستقصاء في كل شيء .

أوعب الشيء في الشيء : أدخله فيه .

وقال في القاموس المحيط [2] :

وعبه واستوعبه : أخذه أجمع .

والوَعْبُ من الطرق : الواسع منها .

---

(١) جزء ٢ ـ صفحة ٩٥٠

(٢) جزء ١ ـ صفحة ١٤٢

وبيت وعيب : بيت واسع يستوعب ما يُجعل فيه .

ولم تخرج المعاجم الأخرى عن هذا المعنى في هذا المقام .

ونخلص من كل هذا إلى أن استيعاب أي لغة من غيرها يعني الأخذ والاستقصاء في كل شيء ، والاتساع لكل ما يُجعل فيها من غيرها .

التعبير :

قال في مختار الصحاح [1] :

عَبَرَالرؤيا وعبّرها : فسّرها .

وقال في لسان العرب [2] عبّر عما في نفسه : أعرب وبيّن . وعبّر عن فلان : تكلم عنه . واللسان يعبر عما في الضمير .

وقال في القاموس المحيط [3] :

عبّر عما في نفسه : أعرب .

وإلى مثل هذا ذهبت بقية المعاجم ، ونخرج من كل هذا إلى أن التعبير هو الإفصاح عما في النفس والإبانة عنه .

الأداء :

قال في مختار الصحاح [4] :

أدّى دَيْنَهُ : قضاه . وتأدّى إليه الخبر : انتهى .

وقال في لسان العرب [5] :

أدّى الشيء : أوصله .

وقال في القاموس المحيط [6] :

---

(١) صفحة ٤٠٩

(٢) جزء ٢ ـ صفحة ٦٦٧

(٣) جزء ٢ ـ صفحة ٨٨

(٤) صفحة ١١

(٥) جزء ١ ـ صفحة ٢٧

(٦) جزء ٤ ـ صفحة ٣٠٠

اداه تأدية : أوصله .

وذهبت المعاجم الأخرى إلى مثل هذا ، ونخرج منها إلى أن الأداء هو إيصال الشيء إلى المرسل إليه . والأداء بالكلام هو إيصال ما يدور في الذهن إلى الآخرين .

وبعد أن حددنا معنى الاستيعاب والتعبير و الأداء نطرح التساؤلات التالية :

- هل تستطيع اللغة العربية استيعاب ما عند اللغات الأخرى من أفكار ومسميات قديمة وحديثة ؟ .
- وهل تستطيع اللغة العربية أن تضيف إلى ما عند الآخرين ابتداعاً وابتكاراً فتشارك في الحضارة الإنسانية ؟ .
- وهل اللغة العربية لغة حية تنمو خلاياها وتتجدد ، ويتفيأ الناس ظلال دوحتها ؟
- وهل يستطيع الناطق باللغة العربية أن يعبّر بها عن أفكاره وعواطفه ومكنونات نفسه؟
- وهل تمكنه اللغة العربية من أداء ذلك إلى غيره محادثة أو كتابة ؟ .

وللإجابة عن هذه التساؤلات نرى أن نجملها في سؤالين :

الأول : هل استطاعت لغتنا العربية في الماضي استيعاب ما عند لغات أخرى ، وتمكنت من إضافة ما اقتضته شؤون الحياة من أسماء مخترعات ومصطلحات جديدة ؟ .

الثاني : إذا كانت الإجابة عن السؤال الأول بالإيجاب ، فهل تستطيع لغتنا العربية أن تستأنف مسيرتها التي كانت عليها في الماضي ؟ وهل تحمل اللغة العربية في مقوماتها ما يمكنها من هذا الاستئناف ومواصلة المسيرة في المستقبل ؟ .

وللإجابة عن السؤال الأول نقول :

إنه عندما حمل أجدادنا مشعل الهدى والنور إلى أمم الأرض ، وجدوا تلك الأمم قد سبقتهم في علومها وما توصلت إليه من حضارة ومدنية . ولما كانت الدعوة إلى العلم من صلب الدعوة الإسلامية ، حيث جاءت أول كلمة في القرآن الكريم هي «اقرأ» وقال تعالى

﴿ هل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون .... ﴾ فقد شمر المسؤولون عن سواعد الجد ، وتبنوا عملية الترجمة والتعريب لكل ما لا يتعارض مع العقيدة الإسلامية ، وقامت نهضة فكرية وعلمية ، جعلت الدولة الإسلامية محط انظار المتعلمين من شتى بقاع الأرض ؛ ولم تقف اللغة العربية عقبة في وجه العلوم والمتعلمين ، بل اتسعت لكل ما كان سائداً عند الفرس والروم واليونان ، كما اتسعت لكل ما تطلبته الحياة في نموها وازدهارها من مصطلحات واسماء مخترعات ومبتكرات ، وهذه أمور يشهد بها الأعداء والأصدقاء ، ونبغ من علمائنا عدد كبير في شتى الميادين من طب ورياضيات وفلك وجغرافيا وكيمياء وحيوان ونبات ... الخ .

ولماكان المقام لا يسمح بتقصي مثل هذه العلوم ، نكتفي بإشارات بسيطة إلى جانب منها للتدليل فحسب ، ففي الطب مثلاً :

- كان الرازي (٩٣٢م) أول من وصف الجدري والحصبة ، وقال بالعدوى الوراثية ، وهو أول من جرّب الزئبق وأملاحة على القردة ليرى مفعولها فيها ، ومن أشهر مؤلفاته «الحاوي» و «المنصوري» وكتاب الأسرار (في الأدوية وتركيبها) ، وجمع في كتابه «الملوكي» كل ما وجده متفرعاً من ذكر الأمراض ومداواتها في كتب القدماء ، وبقي هذا الكتاب أهم مرجع في الطب ، حتى ظهر كتاب «القانون» لابن سينا .

- ألّف ابن سيناء (١٠٣٧م) كتاب «القانون» في الطب ، وابن سينا هو أول من وصف التهاب السحايا ، ووصف أسباب اليرقان ، ووصف السكتة والدماغية ، وأعراض حصى المثانة ، وابن سينا أول من دعا إلى تغليف الحبوب لئلا يشعر بها المريض .

- كان ابن النفيس أول من تحدث عن الدورة الدموية ، وبيّن أن الدم ينقى في الرئتين .

وكان المسلمون أول من استخدم البنج في الطب ، واستخرجوه من نبات الزوان ، ولفتوا النظر إلى شكل الأظافر في المسلولين ، ووصفوا علاج اليرقان والكوليرا (وسموها الهواء الأصفر) وأشاروا إلى عملية تفتيت الحصاة .

وظهرت عندهم المستشفيات العامة والمستشفيات المتخصصة ، والمستشفيات العسكرية

والمستشفيات المتنقلة ، ومحطات الإسعاف التي كان يداوم فيها أطباء ، وكانت تفتح أبوابها على مدار الساعة .

وفي الكيمياء والصيدلة نكتفي بالإشارة إلى جابر بن حيان (٨١٠م) وهو أول من حضر حامض الكبريتيك ، وكان يسميه «زيت الزاج» وكلوريد الزئبق ، وكان يسميه «السليماني» وكذلك حامض النتريك وهيدروكسيد الصودا .

ومن أشهر كتبه «الخالص» و «الوصية» و «البيان والنور» و «الشمس والقمر» واستمرت كتبه تدرس في أوروبا عدة قرون ، ولا يزال كتاب «السموم» محفوظاً بأصله العربي .

وابتكر أجدادنا التقطير والترشيح ، والكحول ، والقلويات والنشادر والبوريك [1] .

وقد بُنيت علوم البشرية على ما كان توصل إليه أجدادنا ، وهذا ما لا ينكره قريب أو بعيد .

جاء في كتاب «الحضارة الأوروبية سياسية واجتماعية وثقافية » لمؤلفيه جيمس وستفال توسون ، وفرانكلن شارلزبامك ، وفان نوستراند :

« في خلال قرنين نُقل إلى العربية ، كلما خلفه الإغريق من التراث العلمي علىالتقريب ، وأصبحت بغداد والقاهرة والقيروان وقرطبة مراكز لامعة لدراسة العلم وتلقينه ، وأخذت المعرفة بهذه الثقافة الإغريقية العربية تتسرب إلى أوروبا الغربية في أواخر القرن الحادي عشر والقرن الثاني عشر . ولم يكن تسربها من أثر الغزوات الصليبية كما سبق إلى الخاطر ، ولكنه جاء عن طريق صقلية إلى إيطاليا ، ومن أسبانيا المسلمة إلى اسبانيا المسيحية ، ثم إلى فرنسا ، وتسابق الرجال من ذوي العقول اليقظى إلى بلارمة وطليطلة لتعلم اللغة العربية ، ودراسة العلوم الدينية » [2]

وأورد دوزي في كتابه «الإسلام الأندلسي» رسالة لأحد الكُتّاب الإسبان يقول فيها :

إن الجيل الناشيء من المسيحيين الأذكياء لا يحسنون أدباً أو لغة غير الأدب العربي واللغة العربية ، وإنهم ليلتهمون كتب العرب ويجمعون منها المكتبات الكثيرة بأغلى الأثمان ، ويترغون في كل مكان بالثناء على الذخائر العربية ، في حين يسمعون بالكتب

---

(١) تاريخ العرب والمسلمين ـ لجنة من وزارة التربية الأردنية ـ صفحة ٢٧٤

(٢) أثر العرب في الحضارة الأوروبية ـ العقاد ص ٤٥

المسيحية فيأنفون من الإصغاء إليها ، محتجين بأنها شيء لا يستحق منهم مؤنة الالتفات ، أما لغة العرب فما أكثر الذين يحسنون ، التعبير بها على أحسن أسلوب ، وقد ينظمون بها شعراً يفوق شعر العرب أنفسهم في الأناقة وصحة الأداء » [1] .

ولم يقتصر الأمر على الأدب العربي الذي لم تورد عليه من الأمثلة إلا إشارات عابرة ولكن الأمر يشمل جميع شؤون الحياة ، ومن الأدلة على ذلك تلك الألفاظ العربية التي دخلت إلى اللغات الأوروبية ، ونورد منها أمثلة فحسب :

قطن Cotton ، الحرير الموصلي Muslin ، المسك Musk ، جرّة Jar ، أرز Rice ، ليمون Lemon ، سكر Sugar ، قهوة Coffee ، طاحون Tahone ، الساقية Assaquiya ، القبة Alcoba ... الخ [2] .

وقال رينان الفرنسي في كتابه تاريخ اللغات السامية :

إن العربية بدأت فجأة على غاية الكمال ، فليس لها طفولة أو شيخوخة .

وقال فرتياغ الألماني :

إن اللغة العربية ليست أغنى لغات العالم فحسب ، بل إن الذين نبغوا في التأليف لا يكاد يأتي عليهم العد .

وقال مرجليوث الانجليزي :

إن اللغة العربية لا تزال حية حياة حقيقية .

وقال كويتهيل :

إنه لا يعقل أن تحل الفرنسية أو الانجليزية محل العربية .

وقال ليم ورل :

إن العربية لم تتقهقر قط فيما مضى أمام أي لغة .

هذه إشارات سريعة ، حاولنا فيها الإجابة عن السؤال الأول وهو يتعلق بماضي

---

(1) المرجع السابق - صفحة ٨٠

(2) المرجع السابق - صفحة ١١٣ ، ١١٤

اللغة العربية ، وما قام به أجدادنا ، ويوضح اتساع اللغة العربية في الماضي لعلوم الدنيا أخذاً وعطاء وبناء وتعبيراً وأداء .

ونحاول بعد هذا الإجابة عن السؤال الثاني وهو يتعلق بحاضر اللغة العربية ومستقبلها ونصه :

هل تستطيع لغتنا العربية أن تستأنف مسيرتها التي كانت عليها في الماضي ؟ وهل تحمل اللغة العربية في مقوماتها ما يمكنها من هذا الاستئناف ، ومواصلة المسيرة في المستقبل ؟

لقد أمضت الدولة الإسلامية قروناً طويلة وهي الدولة الأولى في العالم ، ولما أخذ الضعف يتسرب إلى جسم هذه الدولة ، وبدأت تتخلى عن دورها القيادي لأسباب لا نريد تقصيها في هذا المقام ، لما ضعفت ، سبقتها دول وتقدمت عنها بمراحل كثيرة ، وأخذ الناس يفكرون في عوامل الضعف ، وفي أسباب النهضة ، فتبرعت فئات من أعداء هذه الأمة بتقديم النصائح والمقترحات ، وركزت على أن التأخر جاء بسبب اللغة العربية ، واقترحت الكتابة باللهجات المحلية العامية وبالحروف اللاتينية ؛ ففي أواخر ١٨٨١م ورد اقتراح «المقتطف» بكتابة العلوم باللغة التي يتحدث بها الناس (١) ، وكانت هذه الصحيفة موالية للانجليز .

وفي سنة ١٩٠٢م ألّف قاضي محكمة الاستئناف الأهلية «ولمور» الانجليزي كتاباً اسماه «لغة القاهرة» ووضع فيه قواعد لتلك اللغة التي اقترحها لغة للعلم والأدب ، واقترح كتابتها بالحروف اللاتينية ، مما جعل الشاعر حافظ إبراهيم يثور سنة ١٩٠٣م ويقول قصيدته المشهورة مناصراً اللغة العربية متحدثاً باسمها ، ومن ذلك قوله :

رجعت لنفسي فاتهمت حصاتي ... وناديت قومي فاحتسبت حياتي
رموني بعقم في الشباب وليتني ... عقمت فلم أجزع لقول عداتي
ولدت ولما لم أجد لعرائسي ... رجالاً وأكفاء وأدت بناتي
وسعت كتاب الله لفظاً وغاية ... وما ضقت عن آي به وعظات
فكيف أضيق اليوم عن وصف آلة ... وتنسيق اسماء لمخترعات
أنا البحر في أحشائه الدر كامن ... فهل سألوا الغواص عن صدفاتي (٢)

---

(١) الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر ـ د. محمد محمد حسين ـ جزء ٢ ، صفحة ٣٢٦

(٢) ديوان حافظ ـ جزء ١ ، صفحة ٢٤٢

ونادى اسكندر المعلوف باللهجة العامية في مقال نشرته «الهلال» ـ ١٩٠٣م ودعا مهندس الرّي الانجليزي «وليم ولكوكس» عام ١٩٠٤م إلى هجر العربية وترجم أجزاء من الإنجيل إلى ما اسماه اللغة المصرية ، وأيده في ذلك سلامة موسى ، ودعا أحمد لطفي السيد إلى تمصير اللغة العربية ، ومن العجيب أنه أصبح رئيساً لمجمع اللغة العربية في القاهرة [١] وقد فرضت بريطانيا على هذا المجمع عضوية المستشرق البريطاني أ.هـ. جيب ، وكان سفيراً لبريطانيا في عاصمة الخلافة ، وعداؤه للغة العربية أشهر من أن يشار إليه .

ولم تقتصر الدعوة للعامية والحروف اللاتينية على مصر ، فقد دعا إليها في المغرب المستشرق ماسينيون ، وفي لبنان دعا إلى ذلك الخوري مارون غصن ، وسعيد عقل ، وتصدى لهذه الدعوات كثيرون من الغيوريين على اللغة العربية ، ومنهم الأديب الكويتي الأستاذ عبدالله زكريا الأنصاري الذي كتب مقالة رداً على الدعوات التي صدرت في لبنان ، وكانت مقالته بعنوان « لغتنا العربية والمشككون » ونشرها في كتابه «خواطر في عصر القمر» [٢]

وكانت هذه الدعوات تتذرع بحجة التسهيل على الناس ، فاللهجة العامية في نظرهم أقرب إلى أفهام الناس ، والكتابة بالحروف اللاتينية أسهل من الكتابة بالعربية .

لا أريد أن اناقش هذا الموضوع نقاشاً مطولاً ، حيث لا يتسع المقام لهذا ، ولكننا نتساءل :

أي اللهجات العامية يريدون ؟ أم أنهم يريدون أن يكتب كل قطر عربي بلهجته المحلية التي قد تحوي ألفاظاً وتعبيرات قد تكون غريبة عن قطر آخر ، فتصبح هذه اللهجات مع الأيام أجنبية في بلاد من المفروض أن تكون واحدة ؟ .

أنني لا أذهب بعيداً ، وإنما أذكّر (بالفيلم الكويتي بس يا بحر) الذي رافقته ترجمة إلى العربية الفصحى إن صح التعبير ، إضافة إلى الترجمة باللغة الانجليزية ، وما رافقته الفصحى إلا ليستطيع أبناء البلاد العربية الأخرى فهم المراد ، حيث تختلف اللهجات العامية من بلد لآخر . ثم نتساءل ، ألا يكتب الانجليز أنفسهم بلغة لا يفهمها عامتهم ويسمونها لغة علمية ؟ .

وهل اللغة الا أهم ركيزة في شخصية أية أمة ، والحفاظ عليها حفاظ على شخصية الأمة ، وهذا ما تفعله الأمم في هذا العالم ؟ .

---

(١) الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر ـ د. محمد محمد حسين ـ جزء ٢ ، صفحة ٣٥٢

(٢) من صفحة ١١٧ ـ ١٢٤

أما ادعاءاتهم بأن الحروف اللاتينية أسهل من العربية ، فهي ادعاءات باطلة ، يرفضها الواقع المحسوس ، فهم يزعمون أن بعض الكلمات العربية صعبة في الاملاء ، ولكننا ، لو تقصيناها لوجدناها محدودة قد تقل كثيراً عن مثيلاتها في اللغات الأخرى ، ولنا أن نتساءل ، أليس في اللغة الانجليزية صعوبات إملائية ؟ .

أننا سنكتفي بإيراد بعض الأمثلة ، ومن ذلك :

كلمة Eight ومعناها «ثمانية» تنطق مثل كلمة Ate ومعناها «أكل» وكلمة Write ومعناها «يكتب» تنطق مثل كلمة Right ومعناها «صحيح» وكلمة Four ومعناها «أربعة» تنطق مثل كلمة For ومعناها «لِ» وكلمة Sun ومعناها «شمس» تنطق مثل كلمة Son ومعناها «ابن» وغير هذا كثير .

ولو نظرنا إلى الحروف لوجدنا ملاحظات كثيرة نذكر بعضها :

- حرف الفاء له أشكال متعددة في الانجليزية :
(F) مثل Field بمعنى حقل وتلفظ فيلد ، و (ph) مثل Photograph بمعنى صورة وتلفظ فوتغراف ، و(gh) مثل enouhg بمعنى يكفي وتلفظ إنَفْ .

- وحرف c يلفظ مرة سيناً ومرة كافاً مثل :
can بمعنى يقدر وتلفظ كان ، ونأتي بكلمة تلفظ فيها كافاً وسيناً مثل cancel بمعنى يلغي وهي تلفظ كانسل .

- وليس في الانجليزية حرف للشين ، فيضطرون للجمع بين حرفين أو أكثر ومن ذلك الجمع بين s, h مثل short بمعنى قصير وتلفظ شورت وقد يجمعون بين عدة حروف مثل translation بمعنى ترجمة وتلفظ ترانسليشن فقد جمعوا بين t ، و i ، و o للحصول على الشين .

- وليس لديهم حرف ذال أو ثاء فيجمعون بين حرفين هما t ، و h وينطقان مرة ذالاً ومرة ثاء وذلك مثل :
mouth بمعنى فم وتنطق ماوث، ومثل the بمعنى ال التعريف وتنطق ذَ .

- وحرف g لـه صـوتـان فمرة ينطق جياً ومرة مـا بين الكاف والجيم أي مـا يشبـه الجيم بـاللهجـة المصريـة ونـأتي بكلمـة تجمـع بين الصـوتين وهي كلمـة garage بمعنى مرآب (مكان لتصليح السيارات) .

- وهناك حروف صامتة تكتب ولا تلفظ وهي تأتي في كلمات كثيرة ، ومن ذلك :
although , light , fight , through I eight , knife .

والحروف التي لا تلفظ هي التي وضعنا تحتها نقطاً .

- وهناك حروف في العربية ليس لها نظير في الانجليزية ، فـا العمل بهـا ؟ وذلـك مثل (ص ، ض ، ط ، ظ ، ع ، غ ، ح ، خ) ثم مـاذا نفعـل بكتب التراث لـو كتبنـا الحروف باللاتينية ؟

أن هدفهم من الدعوة إلى الكتابة بالحروف اللاتينية هو القضاء على اللغة العربيـة ، لغة القرآن الكريم ، لننصرف عن القرآن الكريم من جهة ، ولتتجزأ أمتنـا عنـد الكتـابـة باللهجات المحلية ولتترسخ هذه التجزئة من جهة أخرى ، فلا تعود لأمتنا وحدة يومـاً من الأيام ، ولكن خاب فـألهم ، فـالحفـاظ على اللغـة العربيـة من خلال الحفـاظ على القرآن الكريم أمر تكفل به رب العالمين بقوله تعالى ﴿إنا نحن نزلنا الـذكر وإنـا لـه لحـافظون﴾ فـالله ييسـر من أبنـاء هـذه الأمـة العربيـة ، أمـا وحـدة الأمـة فهي أمر حتمي ، ومهما تأخرت الوحدة فإنها آتية لا محالة بأيدي المخلصين من أبناء هذه الأمة .

وننتقل بعد هذا إلى التعليم الجامعي ، أيكون في بلادنا بلغتنـا العربيـة التي يزعمون أنها لم تعد تفي بالغرض من مواكبة للعصر ، واستيعاب لاسماء المخترعـات التي لا تتوقف ، أم يكون التعليم بلغة أجنبية ، والتركيز يدور حول الانجليزية ، بحجـة أنهـا أصبحت لغـة عالمية ؟ .

إننا نقرر بأنه حفاظاً على لغتنا ، وحفـاظـاً على شخصيـة أمتنـا ، ينبغي أن يكون التعليم الجامعي في بلادنا باللغة العربية وقبل أن نرسم الطريق لذلك نتساءل :

- لماذا يُعَلِّم اليهود ابناءهم باللغة العبرية من الروضة إلى الدكتوراة ؟ لماذا يعلمون ابنـاءهم

باللغة العبرية التي لم يكن لها وجود قبل قرن من الزمان ؟ أم أنها أقدر من اللغة العربية التي اتسعت لعلوم البشرية قروناً طويلة وما تزال ؟ .

- لماذا تتمسك كل أمة من الأمم بلغتها وترفض تعليم ابنائها بغيرها ؟ لماذا لا تعلم روسيا ابناءها بالانجليزية أو الفرنسية مثلاً ؟ ولماذا لا تعلم بريطانيا ابناءها بالفرنسية أو الروسية مثلاً ؟ ولماذا لا تعلم ألمانيا ابناءها بالانجليزية أو الفرنسية ؟ إن من زار المانيا يشعر بنفور الألماني من التحدث بلغة غير لغته وإن كان يتقن لغة أجنبية ! .

أنني مازلت أذكر كلمة «هو شي منه» لشعبه عندما أصَرَّ عليهم ألا ينطقوا بكلمة أجنبية طالما أن هناك كلمة فيتنامية بديلة .

قد يقول قائل : إن كانت لغتنا العربية تتسع للعلوم العالمية وتستطيع مواكبة الركب فبها ونعمت ولكن أنىّ لها ذلك ؟

وإننا نقول جازمين بأنها اتسعت وتتسع ، يقول الدكتور أنور الجندي في كتابه أضواء على الأدب [1] إن الخليل بن أحمد ذكر في كتابه العين أن عدد من الألفاظ التي يمكن تركيبها من اللغة العربية يزيد عن ستة ملايين لفظة ، ولا يستعمل منها إلا آلاف والباقي مهمل .

وإننا نتساءل : ألا يمكننا الإفادة من هذا المهمل ؟

إن اللغة العربية لغة اشتقاقية ، ولعلها لا تلحق بها لغة في هذا المجال مما يجعلها من أوسع لغات العالم أن لم تكن أوسعها على الاطلاق ، ولو أردت أن تتبع جانباً من فعل وما يمكن أن يشتق منه أو يندرج تحت مادته لوجدت شيئاً كثير فمثلاً كلمة كَتَبَ نأخذ منها : ـ

كَتَبَ يكْتُبُ كتابة ، كاتب ، كاتبة ، كُتّاب ، كِتاب ، مكتب ، مكاتب ، مكتبة ، مكتوب ، مِكتاب ، كُتِبَ ، يُكتَبُ ، يكتبون ، ، يكتبان ، تكتبون ، تكتبان ، تكتبين يكتبن ، تكتبن .... الخ .

ولو نظرنا إلى اللغة العربية من حيث التعبير والأداء لوجدنا أنها تسعف الناطق بها وتمكنه بسهولة من التعبير عن فكرة أو عاطفة أو معنى في كل حال ، فهي تشتد وتحتد إذا كان المقام يتطلب الشدة والحدة ، وترق وتلين إذا كان المقام يتطلب الرقة واللين ،

---

(١) صفحة ٢٥ وبعدها .

وتثور وتغضب إذا كان المقام يتطلب الثورة والغضب ، وتئن وتحزن إذا كان المقام مقام حزن وأنين ، وتسر وتفرح إذا كان المقام مقام فرح وسرور ، وقد تجد ألفاظاً كثيرة معبرة ، وقد تأتي لفظة بصوتها وجرسها ومعناها حتى لا يغني عنها سواها ، وقد علمنا القرآن الكريم كيف نحسن التعبير ، فنجعل لكل مقام مقالاً ، فعند محاولة الاستمالة والاقناع قال تعالى لموسى وهرون عندما ارسلها لفرعون :

﴿ اذهبا إلى فرعون إنه طغى ، فقولا له قولاً ليّناً لعله يتذكر أو يخشى ﴾ [1] .

وعلمنا طريق الدعوة والحوار ، فقال تعالى ذِكْرُه :

﴿ ادع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة ، وجادلهم بالتي هي أحسن ﴾ [2] .

فالحكمة لفئة ، والموعظة الحسنة لفئة ، والجدال بالتي هي أحسن لفئة . ونلاحظ أن حرف السين قد غلب على أواخر آيات سورة الناس لأنها تتحدث عن الوسوسة ، والوسوسة هي الكلام الخافت الهامس ، وأكثر ما يظهر من الكلام الهامس هو حرف السين ، فجاء التناسق معبّراً أخّاذاً.

وقال تعالى عن طريقة دفع الكافرين إلى النار يوم القيامة وهم يتقاعسون عن المسير .

﴿ يوم يُدَعّون إلى نار جهنم دعّاً ﴾ [3] .

والدّعّ هو صوت الدفع في الظهر ، والمدفوع في ظهره يخرج صوتاً يتناسب مع الكلمة ويخرج العين ....

وقال تعالى مصوراً المتقاعسين عن الجهاد :

﴿ مالكم إذا قيل لكم انفروا في سبيل الله اثّاقلتم إلى الأرض ﴾ [4] .

ففي كلمة اثاقلتم ما فيها من ثقل وانجذاب إلى الأرض ، وحرف الثاء ثقيل على النطق ، فكيف إذا جاء مشدداً ؟ [5] .

---

(1) آية ٤٤ ـ سورة طه .

(2) آية ١٢٥ ـ سورة النحل .

(3) آية ١٣ ـ سورة الطور .

(4) آية ٣٨ ـ سورة التوبة .

(5) التصوير الفني في القرآن ـ سيد قطب ـ صفحة ٧٤ وبعدها .

فهمَ السابقون هذا فأحسنوا التعبير ، وأحسن احسانهم من تبعهم ، فهذا بشار يقول في لهجة غاضبة ثائرة :

إذا مـــا غضبنـــا غضبـــة مضريـــة — هتكنـــا حجـاب الشمس أو قطرت دمـا

غضب بشار فغضبت معه اللغة وأسعفته بما احتاج منها للتعبير .

دعا العرب لديار الأحبة بالسقيا ، وهذان نوعان من الدعاء أحدهما للمتنبي وآخر لشوقي ، ونظرة سريعة تبين اتجاه كل من الرجلين واختلافهما ، وكيف أسعفتها اللغة ومكنتها من التعبير مع اختلافها .

قال المتنبي :

مَلِثُ القَطْرِ أعطشهـــا رُبـــوعـــاً — وإلا فـــاسقهـــا السمَّ النقيمـــا

أســـائلهـــا عن المتـــديِّريهـــا — فـلا تـــدري ولا تـــذري دمـــوعـــا [1]

وقال شوقي على لسان مجنون ليلى داعياً إلى السقيا يدفعه الحنين إلى الذكريات :

جبلَ التـوبـــاد حيّـــاك الحيـــا — وسقـــا الله صبـــانـــا ورعى

فيـــك نـــاغينـــا الهـوى في مهـــده — ورضعنـــــاه فكنت المرضعـــا

وعلى سفحـــك عشنـــا زمنـــاً — ورعينـــا غنم الأهـــل معـــا

هـــذه الربـــوة كانت ملعبـــاً — لشبـــابينـــا وكانت مرتعـــا

كم بنينـــا من حصـــاهـــا أربعـــاً — وانثنينـــا فمحـــونـــا الأربعـــا

وخططنـــا في نقـــا الرمـــل فلم — تحفـــظ الريـــح ولا الرمـــل وعى [2]

وهذا البحتري يعيش الربيع فيبتهج به فتفرح اللغة لفرحه في قوله :

أتـــاك الربيـــع الطلـــق يختـــال ضـــاحكاً — من الحسن حتى كاد أن يتكلمـــا

وقـــد نبّـــه النـــوروز في غســـق الـــدجى — أوائـــل وردكن بـــالأمس نـــوّمـــا

يفتقهـــا برد النـــدى فكأنـــه — يبث حـــديثـــاً كان أمس مكتمـــا

ورق نسيم الريـــح حتى حسبتـــه — يجيء ، بـــأنفـــاس الأحبـــة نُعّما [3]

---

(١) ديوان المتنبي ـ دار إحياء التراث العربي ـ بيروت ـ ١٩٦٩ ، صفحة ١٥١

(٢) مجنون ليلى ـ أحمد شوقي ـ المكتبة التجارية الكبرى ، مصر ، صفحة ١٢٠

(٣) ديوان البحتري ـ مجلد ٢ ـ تحقيق وشرح حسن كامل الصيرفي ـ دار المعارف بمصر ١٩٦٣ ، صفحة ٢٠٩٠

وهذا شوقي حزين يعصر الحزن فؤاده ، ليس لمصيبة شخصية ، وإنما لمصيبة عامة أصابت الأمة من مشرقها إلى مغربها عندما هدمت الخلافة وجزئت بلاد المسلمين ، فجاءت تعبيراته متألمة تعصر المرء وتشده من النقيض إلى النقيض ، فقال شوقي :

عـــادت أغـــاني العرس رجـعَ نُـواح ... ونُعيتِ بين معـــــــالم الأفراح
كفنتِ في ليـل الـزفـــاف بثـوبـــه ... ودُفنتِ عنـــــد تبلـــج الإصبــــاح
شُيِّعتِ من هَلَـعٍ بعبرة ضـــاحـــكٍ ... في كل نـــاحيــــة وسكرة صـــاح
ضجّت عليـــك مــــآذنٌ ومنـــابرٌ ... وبكت عليـــك ممـــالـــكٌ ونــواحِ
الهنــــد والهـــةٌ ومصر حــزينـــةٌ ... تبكي عليـــك بـــدمـــع سَحّـــاحِ
والشـــامُ تســـألُ والعراق وفـــارسٌ ... أمحـــا من الأرض الخـلافـــة مـــاحِ[١]

فاللغة العربية واسعة قادرة على الاستيعاب والتعبير والأداء ، كانت قادرة ومازال ، ولا تحتاج إلا إلى عزيمة من أبنائها المخلصين ، يبدأون المسيرة ، ويغذون الخطا ، وقد كانت محاولات متفرقة ، ولكنها لن تؤتي ثمارها كما نشتهي ، إلا إذا وقفنا جميعاً في كل أنحاء بلادنا العربية كالبنيان المرصوص يشد بعضه بعضاً ، فخططنا وصممنا ونفذنا ..

حاول محمد علي في مصر أن يسلك سبيل النهضة بالترجمة ، فأرسل البعثات إلى خارج مصر ، إلى أوروبا ، فعاد أبناء مصر ، وطلب من كل واحد منهم أن يترجم كتاباً علمياً أجنبياً ، فترجموا .. ولم تستمر المسيرة ، ونحن نحتاج مع الترجمة إلى التعريب ....

عرّب أجدادنا حتى في الجاهلية ، فغيّروا تركيبة الكلمة الأجنبية وأدخلوها في قالب العربية لتتناسب مع الجرس العربي والصياغة العربية ومن ذلك «موشيه» صارت «موسى» و «ديفيد» صارت «داود» و «يوحنا» صارت «يحيى» و «يتسحاق» صارت «اسحاق» وسندس جاءت على وزن فُعْلُل .... الخ .

قد تلجأ بعض اللغات إلى التركيب ، فإن استطعنا الترجمة فبها ، وإلا فلابد من التعريب ، فمثلاً كلمة "Newspaper" تعني «صحيفة» والترجمة الحرفية لهذه الكلمة «ورقة أخبار» ، فوجدنا البديل وهو صحيفة ، وهو أفضل . ولكن هناك من الكلمات المركبة ما

(١) الشوقيات ـ جزء ١ ـ دار الكتاب العربي ـ بيروت / لبنان ، صفحة ١٠٥

لا ينفع معها الترجمة ، وقد لا نجد البديل ، فمثلاً كلمة "Television" معناها الحرفي «الرؤية البعيدة» ، فلا يستطيع أحد أن يأخذ بها ويقول مثلاً ، اشتريت جهازين من الرؤية البعيدة . لأن التركيبة ابتداء لم تكن دقيقة ، وهنا لابد من التعريب فتكون «تلفاز» على وزن مفعّال ومفتاح ومنشار ... الخ .

وقد ينسب الأجانب عملاً لصاحبه فيعرف به ، فمثلاً كانت تسمى ذبذبة الأمواج الإذاعية «سايكل» فيقولون بذبذبة وقدرها كذا كيلو سايكل ، ثم أرادوا تكريم مخترعها وتسميتها باسمه وهو هيرتز فقالوا «كيلو هيرتز» .

والدرجة المئوية في الحرارة كانت تسمى درجة مئوية ، ثم أرادوا تكريم صاحبها فسموها درجة سيليزية .

وفعل أجدادنا شيئاً مثل هذا ، فسمى الأصمعي مختاراته الأصمعيات ، وكذلك فعل المفضل الضبي ، فسمى مختاراته المفضليات ، وفعل الأجانب كذلك ببعض ما توصل إليه أجدادنا ، فسموا الخوارزميات المنسوبة إلى الخوارزمي سموها لوغاريتمات فحرّفوا كلمة خوارزميات إلى لوغاريتمات ، وكذلك حرّفوا «أنف العنزة» إلى انفلونزا ... وهكذا ...

لقد بدأت جامعة دمشق المسيرة ، فعلّمت بالعربية بعد أن ترجمت العلوم وعربتها ، وتبعتها بشكل جزئي جامعتا عمّان وبغداد وغيرهما ، وبدأوا المسيرة بعد إجراء البحوث على الطلاب ، فوجدوا أن استيعاب الطلاب ونسبة نجاحهم ترتفع كثيراً إذا كان الكتاب الجامعي بالعربية .

وبدأ مكتب تنسيق التعريب في الرباط العمل على توحيد المصطلحات في العالم العربي ، وطلب من كل بلد عربي أن يعينه في ذلك ، فما تجاوب معه إلا قليل ، وكانت الكويت من هذا القليل ، فشكلت لجنة تنسيق التعريب ونشره عام ١٩٨١ ثم توقّفت !!

الأمر جليل وخطير ، ويحتاج إلى وقفة واحدة من اولي الأمر في كل البلاد العربية ، وما أسرع الانتاج ، وما أيسر الإنجاز إذا تضافرت الجهود ..

والله هو الهادي سواء السبيل ،،،

المراجع

١ ـ القرآن الكريم .

٢ ـ الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر ـ د. محمد محمد حسين ـ ط ٢ ـ مصر ، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز ـ ١٩٦٨م .

٣ ـ أثر العرب في الحضارة الأوروبية ـ عباس محمود العقاد ـ ط ٨ ـ دار المعارف بمصر .

٤ ـ أضواء على الأدب العربي المعاصر ـ د. أنور الجندي ، القاهرة ـ دار الكاتب العربي ـ ١٩٦٨م .

٥ ـ تاريخ العرب والمسلمين ، لجنة من وزارة التربية الأردنية ـ القدس ، مطبعة المعارف ١٩٦٣م .

٦ ـ التصوير الفني في القرآن ـ سيد قطب ، ١٩٦٦م .

٧ ـ ديوان البحتري ـ تحقيق وشرح حسن كامل الصيرفي ، مصر ـ دار المعارف ١٩٦٣م .

٨ ـ ديوان حافظ ـ جزء ١ ، تصحيح أحمد أمين وآخرين ـ ط ٤ ، القاهرة ، المطبعة الأميرية ـ ١٩٤٨م .

٩ ـ ديوان المتنبي ـ بيروت ـ دار إحياء التراث العربي ، ١٩٦٩م .

١٠ ـ الشوقيات ـ أحمد شوقي ، بيروت / لبنان ، دار الكتاب العربي .

١١ ـ القاموس المحيط ـ الفيروزآبادي ، بيروت ـ دار مكتبة التربية للطباعة والنشر .

١٢ ـ لسان العرب ـ ابن منظور ، إعداد وتصنيف يوسف خياط وزميله ، بيروت ـ دار لسان العرب .

١٣ ـ مجنون ليلى ـ أحمد شوقي ، القاهرة ـ مطابع دار الكتاب العربي .

١٤ ـ مختار الصحاح ـ الرازي ، دمشق ـ المكتبة الأموية ١٩٧١م .

الأدب

١ – قضية الشكل والمضمون في الشعر عند طه حسين .
أ. د. عبده بدوي

٢ – الرمز في القصيدة الحديثة .
أ. د. محمد فتوح أحمد

٣ – حركة إحياء التراث العربي في العراق .
أ. د. سامي مكي العاني

٤ – أثر البحر في الشعر الشعبي الكويتي .
د. عبد الله العتيبي

٥ – إضاءة على محاولة صقر الرشود القصصية .
د. سليمان الشطي

٦ – الثعالبي وكتابه « يتيمة الدهر » .
د. سهام الفريح

٧ – رمز الأسد بين البحتري والمتنبي .
د. نسيمة الغيث

٨ – الأسطورة في العالم الشعري لعلي محمود طه .
د. سعاد عبد الوهاب

قضية الشكل والمضمون في الشعر
عند الدكتور طه حسين

أ.د. عبده بدوي

جامعة الكويت

طه حسين والأدب العربي :

يحسن بنا ابتداء أن نتعرف على موقف الدكتور طه حسين من الأدب ، وعلى مدى معرفته به ،وتذوقه له ،ثم بعد ذلك على تأثره بمفاهيمه وقضاياه وكل ما أثير عنه ، لأن هذا يعتبر مدخلاً ضرورياً للقضية التي سنتعرض لها وهي قضية « الشكل والمضمون » ... وعلى كل فالدكتور طه حسين مأخوذ بهذه القوة الذاتية التي جعلت الأدب العربي يتطور هذا التطور السريع ، فنحن ما نكاد نصل إلى منتصف القرن الثاني الهجري حتى نجد أن هذه اللغة لا يستطيع الإبداع بها الشعراء العرب فقط ، ولكن يشاركهم في ذلك - باقتدار - الشعراء الذين أصبحوا مسلمين ، ثم إن اللغة أخذت تلين ، وتسهل ، وتغزر وتفتح الذراعين لآداب الهند ، ولفلسفة اليونان ، ولثقافة الفرس « كل هذا في زمن قليل لا يكاد يصدق أنه يكفي لتنتقل هذه الثقافات إلى لغة واحدة متجانسة في التفكير ، لها حضارة واحدة لا يظهر فيها اختلاف ، لا أريد أيضاً أن أبحث عن الأسباب فربما كانت معجزة ، وحياة الإسلام سلسلة معجزات ، بدئت بالمعجزة الكبرى وهي القرآن »[1] .. ثم إنه يؤكد تلك المقولة التي تذهب إلى أنه لم يثبت للأدب العربي في البلاد التي دخلها أدب أجنبي ، وحتى البلاد التي لم يستطع العرب محو لغتها كفارس لم يستطع الأدب الفارسي فيها الثبات أمام الأدب العربي ، فقد كان الشعر الذي ينشد في بلاد الفرس في القرن : الأول والثاني والثالث الهجري هو الشعر العربي ، ثم يجب ألا ننسى أن « العلم » طوال هذه القرون كان عربياً ، وأن الفلسفة كانت عربية ، وأنه كان قد أصبح من المفروغ منه أن الذي يريد أن يكون مثقفاً كان لا بد له من العربية .

ومع أنه ذكر أن الشعر العربي غنائي خالص ، وأن الشعر لا يقاس بأنه اشتمل على هذا النوع أو لم يشتمل[2] إلا أنه بعد فترة رد بعنف على الذين ثرثروا بأن الشعر العربي فقير كل الفقر لخلوه من الشعر القصصي والتمثيلي ، بل يذهب إلى أن من يقول هذا لا يفهم الأدب العربي ، ذلك لأن في الشعر الجاهلي - أو ما صح منه - وفي الشعر الأموي

---

(١) في الأدب الجاهلي ص٢٦١ .

(٢) من حديث الشعر والنثر ص١٢ .

- وبخاصة شعر جرير والفرزدق والأخطل - توجد مزايا كثيرة من خصائص الشعر القصصي كفناء شخصية الشاعر، وكتعبير هذا الشعر عن الجماعة » ... فإذا لم توجد عندنا « الياذة » أو « أوديسا » فليس من شك أن ما أدته الألياذة والأوديسا قد أداه لنا الشعر القديم من تصوير الحياة الاجتماعية، وتصوير حياة الأبطال، ثم من الذي يستطيع أن ينكر أن في أدبنا العربي القصصي جمالاً ليس أقل من جمال الألياذةوالأوديسا؟» ثم يقول: « وليس ذنب الأدب العربي ألا يقرأه الناس ولا يعرفوه »[1].

وهو في هذه القضية لا يقف عند حدود الأدب الفصيح، وإنما يوسع السّاحة بالاعتراف بالأدب الشعبي، وبخاصة قصص أبي زيد، وعنترة، ثم نراه يقدم الأدلة التطبيقية على الوحدة المعنوية في القصيدة كما فعل مع « لبيد »[2]، ثم إنه طلب - وبحسم - أن يكون أدبنا القديم أساساً من أسس الثقافة الحديثة لأنه صالح ليكون أساساً من أسسها.

« .. ويجب أن يظل أدبنا القديم غذاء لعقول الشباب لأن فيه كنوزاً قيمة تصلح غذاء لعقول الشباب، والذين يظنون أن الحضارة الحديثة قد حملت إلى عقولنا خيراً خالصاً يخطئون »[3]، وهو يقول لصاحبه « إن ما يصرفك عن الشعر القديم يغريني به، وما يزهدك فيه يدفعني إليه، فأنت تكره هذه الألفاظ التي تكلفك البحث في المعاجم، وأنا أحب هذه الألفاظ لأنّها تكلفني البحث في المعاجم، وأنت تكره هذه الشروح التي تختلط فيها الروايات، ويكثر فيها الاستطراد، وتنبث فيها مسائل النحو، وأنا أحب هذه الشروح لنفس هذه العلل .. وأنا أبيح لك كل شيء إلا أن تزعم أن أدبنا القديم قد مات لأنه قديم، فأنت إن زعمت ذلك، تزعمه عن جهل، لأنك لم تسْع في حديقتنا وإنما صدّك عنها مظهرها المهمل المضطرب الذي اشتد فيه الاختلاط »[4] .. بل إنه يصل إلى القول: بأن الشعر هو المنشيء الأول للقومية العربية قديماً وحديثاً[5] وابتداء فهو لا يهمّ أن يكون الفن جميلاً في ذاته، لأن المهمّ أن يكون متناسباً مع البيئة التي خرج منها، وملائماً لتطوّرها النّفسي والفني[6].

---

(١) من حديث الشعر والنثر ص١٦.

(٢) حديث الأربعاء ٢٨/١١ وما بعدها.

(٣)، (٤) حديث الأربعاء ١١٣٧/١ط الحلبي ١٩٣٧.

(٥) مجلة المجلة العدد ١٢ - يناير ١٩٥٨ (مقال الأدب والقومية العربية).

(٦) الرؤية الحضارية والنقدية في أدب طه حسين - د. يوسف نور عوض ص١٦٢.

وحماسة الدكتور طه حسين لا تقف عند الشعر ، وإنما تتعداه إلى النثر ، ومن هنا كان نعيه على الذين يقولون بفقر الأدب من النثر ، بدعوى أن النثر الفني الرائع هو الذي تجده عند الفرنسيين والانجليز ، فالذي يقول بهذا لا يوصف إلا بأنه لم يقرأ الأدب العربي ، ذلك لأن الأدب العربي – شعراً ونثراً وعلماً وفلسفة – لا يقل عن الآداب القديمة ، هو من غير شك متقدم على اللاتيني ، والفارسي ، وإذا لم يكن بد من أن يكون له مناظر ، فإن هذا المناظر لن يكون إلا الأدب اليوناني .. « إن الأدب العربي هو الأدب الذي عاشت عليه كل الأمة العربية ، وهو الأدب الذي حمل لواء العلم والعقل طوال القرون الوسطى ، بينما كان الأدب اليوناني منحازاً في القسطنطينية ، وبينما كانت أوربا منهمكة في جهالتها ، ويكفي أن نلاحظ أن النهضة الأولى التي ظهرت في القرن الثاني عشر في أوربة ، إنما هي نتيجة لاتصال أوربة بالعرب ، فأدبنا هو الذي أحيا العقل الأوروبي حتى جاءت النهضة الثانية التي اتصل فيها الأدب الأوربي بالأدب اليوناني القديم ، ولو لم يكن للأدب العربي إلا أنه قد حمل لواء الأدب الإنساني والعقل الإنساني في عشرة قرون لكان هذا كافياً للاعتراف بأن هذا الأدب من الآداب التي تعتز بنفسها ، وتستطيع أن تثبت لظروف الزمان »[1] .

.. ثم إن هذا « الأدب العربي المسكين » قد أسس مجداً مؤثلاً لأوربا ، ويكفي أن تذكر هذه الجهود الشاقة التي يبذلها المستشرقون في دراسته ، ولعله من الطبيعي القول بأنهم لا يقومون بهذه الجهود الشاقة إلا لأنه أدب جدير بالدراسة ، فإذا كانت أوربا تفخر بالمستشرقين فهي مدينة في هذا للأدب العربي ، فلولا سيبويه ، والجاحظ ، والمعري ، وغيرهم لما وجد عندهم أمثال « رينان » ، « كازانوفا » و« ماسينيون » .

.. ثم نراه بعد ذلك يضع الأدب العربي في المكان الذي يليق به ، فهو لا يذهب – كالجاحظ – إلى القول بأنه أوّل الآداب وأرقاها ، ولا يذهب – كبعض الأوربيين – إلى القول بأنه شيء لا قيمة له ، وفي ضوء هذا لا يكون الأدب العربي أرقى الآداب ، ولا يكون أضعف الآداب ، وليس وسطاً بين هذا وذاك ، بل هو من أرقى الآداب ، فإذا ذكر الأدب القديم كان الأدب اليوناني في المقدمة ثم يليه الأدب العربي .. أما الأدب العربي الحديث فقد كان من المؤمنين بأنه بمرور الزمن سيثبت للآداب الأجنبية كما ثبت الأدب

---

(١) من حديث الشعر والنثر ص١٩ .

القديم .. ثم إن الأدب العربي أدب موصول – ليس كالأدب اليوناني مثلاً – فهو قديم وحديث في آن واحد ، وهذا ما يعطيه أملاً في التقدم ، ومن الجدير بالذكر أنه حين سئل عن أي الميادين التي خاضها قرباً من نفسه قال : دراسة الأدب العربي القديم[1] .

والذي لا شك فيه أن الدكتور طه حسين قد أحاط بالأدب العربي إحاطة كاملة ، وأنه أحب تلك المعاناة التي جعلته يحيط به ، ولقد كان هذا الأدب يفرض نفسه على ما يكتب شكلاً ومضموناً ، ثم إن هناك إجماعاً على قوة ذاكرته ، وعلى قدرته المذهلة على الاستيعاب ، ثم إننا نرى أن الأدب العربي – وبخاصة القديم منه – مما يرضى الدكتور طه حسين نفسياً ، فهو أساساً يعتمد على الذاكرة السمعية ، وعلى طريقة الإلقاء ، بحيث يلذ الأذن أساساً ، وبخاصة حين يوازن ، ويناغم ، ويطابق ، ويقسّم ، ويرادف ، ويرصع ، ويسجع ، ويجانس ، ويكرر ، ويؤكد ، ويقصر الجمل ، فهذا الأدب صوت قبل أن يكون حرفاً ، وتقاليد السماع بحكم قدمها أدخل في الحياة من الكتابة ، وأوغل في سلوك الفرد والمجتمع ، ثم إن وجود النبر والتنغيم فيهما يجعلها أقدر في الكشف عن ظلال المعنى ودقائقه[2] ولقد كان مما يدعوه إلى هذا عمله في الجامعة ، ذلك لأن التعليم يركز على التبسيط ، والأطناب والتكرار[3] هذا بالإضافة إلى أنه صاحب « الأمالي » الحديثة ! ثم إنه يدعو إلى تقويم اللسان بالحفظ فيقول : إن الذين يحفظون القرآن في الصبا ، ويكثرون قراءته ، ويجودونها أصح الناس نطقاً بالعربية ، وأقلهم تخليطاً ، ومن أجل ذلك كانت الأجيال السابقة إلى عهد قريب تأخذ الصبية حين يتعلمون الكتابة والقراءة بحفظ القرآن كله أو بعضه ، وتجويد قراءته ، ويرون في ذلك محافظة على الدين ، وتقويماً لألسنة الصبية والشباب ، وكان الذين يحفظون القرآن أو شيئاً منه أجود نطقاً بالعربية حين يتكلمون . وأجدر أن يفقهوا دقائق اللغة حين يتعلمونها ، وقد أهمل حفظ القرآن ، وتمرين الصبية على قراءته وتجويده في المدارس الحديثة حيناً فالتوت ألسنة الشباب ، وفسد نطقهم وضاقوا بدروس اللغة في مدارسهم ، ثم أعرضوا عنها بعد الخروج من المدارس ، ثم مال كثير منهم إلى العامية فآثروها على الفصحى وحاولوا أن يجعلوها لغة الكتابة فلم تستقم لهم[4] وهذا كله يذكرنا بتعليق ابن قتيبة على الحديث « من يحسن

---

(١) عشرة أدباء يتحدثون . فؤاد دوارة ص١٦ .

(٢) اللغة العربية معناها ومبناها . د. تمام حسان ٢٤٦/٤٧ .

(٣) قبض الريح للمازني ٣٩ .

(٤) عن طه حسين بين أنصاره وخصومه جمال الدين الألوسي ٢٩٩ وما بعدها ط بغداد .

أن يتكلم العربية فلا يتكلم بالعجمة فإنها تورث النفاق » فقد قال : إن تعلم اللغة العربية من الدين ، ومعرفتها فرض واجب ، فإن فهم الكتاب والسنة فرض ، ولا يفهم إلا بفهم اللغة العربية ، وما لا يتم الواجب إلا به فهو واجب . ولقد تأثر أسلوب الدكتور طه حسين بأسلوب القرآن في أوجه الجمال فيه ، وبخاصة من موسيقاه النابعة من تناسق الألفاظ والعبارات ، ومن هذا التكرار الذي لا يمل ، ومن هذا الشمول في التحليل مع الاهتمام التام بالتفاصيل كل هذا بغير انحراف عن الغاية الأساسية وبغير تشويه الجمال ، أو تعريض المعنى للضياع أو عدم الوضوح »[1] ... المهم أنه محتفظ بتقاليد الكلمة العربية ، ومعتز بها .

مفهوم القضية :

والآن ما مفهوم قضية الشكل والمضمون ؟ .

ابتداء لقد تعددت المصطلحات حول هذه القضية ، وهي بصفة عامة لا تتنافر وإنما تتقارب ، فهم يقولون : اللفظ والمعنى ، والشكل والمادة ، والمبنى والمعنى ، والشكل والمعنى ، والشكل والموضوع ، والشكل والمحتوى ، والإطار والمضمون ، والشكل الداخلي والشكل الخارجي ، والصورة والمعنى ، والنظم والأسلوب والصورة والفكرة ، والألفاظ والأشياء ، وهناك من يرى أن الشكل قد يقصد به المضمون ، ومن يرى أن المحتوى يضم عناصر الشكل أو عناصر من الشكل ، وكل هذا يسلم إلى النظرة التي تسود الآن ، والتي تمزج بين الشكل والمضمون بحيث يصبح العمل الأدبي مركباً لا مجرد عنصرين يتوازنان أو يتقاربان أو يتباعدان .

وعلى كل فالقضية لها اتصال بمشكلة « نظرية المعرفة » وهي التي تدور حول الصلة بين الذات والموضوع ، فهل الموضوع من نتاج الذات أو عال على الذات ، وعلى هذا الأساس قام المذهبان الرئيسيان في الفلسفة ، والمتمثلان في مذهبي المثالية والواقعية ، ثم جاءت بعد ذلك فلسفة الظاهريات على أساس فكرة الإحالة المتبادلة ، وخلاصتها أن هناك دائماً إحالة متبادلة بين الذات والموضوع ، فلا وجود للذات إلا من حيث كونها محيلة إلى الموضوع والعكس[2] .

(١) طه حسين وأثر الثقافة الفرنسية في أدبه . الأب كمال قلته ص٣٦ .

(٢) الموت والعبقرية د. عبد الرحمن بدوي ص٢٠ ط٢ .

على أنها أساساً تلك القضية القديمة التي عرفت في التراث العربي باسم قضية « اللفظ والمعنى » ، فإذا أردنا وقفة عند كل منها وجدنا أن كلمة المعنى في الكتابات العربية تستعمل عدة استعمالات هي على وجه التقريب :

١ - الغرض الذي يقصد إليه المتكلم .
٢ - الفكرة النثرية العامة المتخلفة في شرح القصيدة أو نثرها .
٣ - الأفكار الفلسفية والخلقية خاصة .
٤ - التصورات الغريبة والأشياء النادرة .

على حين تستعمل كلمة اللفظ على وجه الخصوص في دلالتين اثنتين : أولاهما ما يسمى التكوين الموسيقي وإيقاع العبارات ، وثانيتها الصور الدقيقة للمعنى وما تنطوي عليه من تفصيلات تهمل غالباً في التعبير النثري المقابل[1] ويخيل إلي أنه مما أكد القضية بهذا النوع من الفصل الحاسم أحياناً بين الشكل والمضمون كان انشغال الذهن العربي بقضية الجسد والروح ، والإيمان ببقاء الروح بعد الانفصال عن الجسد ، فالروح لا تتأثر بالجسد كوظيفة العضو بالعضو إذا ما أصاب العضو بعض التلف ، ذلك لأن للوظيفة وجوداً مستقلاً ، وفي ضوء هذا يكون للروح وجود مستقل .

.. صحيح أن قضية « اللفظ والمعنى » قد أصبحت جانباً من جوانب علم الجمال ، وأن الأقلام شرعت حولها في حماسة فائقة ، ولكن هذه القضية لم تتحدد إلا من خلال ما دار حولها من الكدح العقلي المتواصل ، فلقد كانت هناك دائماً محاولة لمعرفة السر الذي يربط بين اللفظ والمعنى ، فأرسطو وقف عند « النظام » في الجملة ، وعند توازي الأجزاء وتنغمها ، وإذا كان قد ذهب إلى أن الألفاظ تتفاوت جمالاً وقبحاً من حيث الدلالة على المعنى ، ورأى أنه يجب اختيارها بحيث تلائم تماماً مواقعها في الجمل ، وفي الصيغ المجازية ، وفي الوصول إلى المعنى المراد .. فإنه لم يقف طويلاً ليفصل أحدهما عن الآخر[2] .

ولقد كانت هناك مدرسة الاسكندريين بالإضافة إلى هوراس ، وشيشرون ، وهؤلاء كانوا يرون الشعر « عالماً من اللفظ » وكان يختلط الشعر عندهم بالخطابة ،وكانوا يفصلون بين الشكل والمضمون تحت اصطلاحيْ « الألفاظ والأشياء »[3] .

---

(١) نظرية المعنى في النقد العربي . د. مصطفى ناصف ٣٨ .
(٢) النقد الأدبي . د. محمد غنيمي هلال ٢٥٢ وما بعدها ط٤ .
(٣) فن الشعر . د. احسان عباس ٩ .

وفي ضوء هذا كله سار النقد العربي ، بل لقد وقف ، فأطال الوقوف عند هذه القضية ذلك لأنها في أصولها الأولى كانت مشتبكة مع الإعجاز القرآني ، ولهذا قال عبد القاهر الجرجاني حين تعرض لقضية اللفظ والمعنى والذين يرون فضل اللفظ على المعنى «.. واعلم أنهم لم يبلغوا في انكار هذا المذهب ما بلغوه إلا لأن الخطأ فيه عظيم ، وأنه يفضي بصاحبه إلى أن ينكر الاعجاز ، ويبطل التحدي من حيث لا يشعر ، وذلك أنه إن كان العمل على ما يذهبون إليه من أنه لا يجب فضل ومزية إلا من جانب المعنى ، وحتى يكون قد قال حكمة أو أدباً ، واستخرج معنى غريباً أو تشبيهاً نادراً ، فقد وجب اطراح جميع ما قاله الناس في الفصاحة والبلاغة ، وفي شأن النظم والتأليف ، وبطل أن يكون للنظم فضل وأن تدخله المزية ، وأن تتفاوت فيه المنازل ، وإذا كان كذلك فقد بطل أن يكون في الكلام معجز »[1] ، ثم إن دراسة العربية أساساً قامت لتفادي « ذيوع اللحن » وخطره على القرآن ، ولقد كانت هذه الدراسات تتجه إلى المبنى في الأصل والمعنى في الفرع ، وحين قامت مدرسة « علم المعاني » في مرحلة متأخرة كان غرضها تناول المبنى المستعمل على مستوى الجملة لا على مستوى الجزء التحليلي كما في الصرف ، أو مستوى الباب المفرد كما في النحو[2] ، وإذا أردنا أن نعرف رأي الدكتور طه حسين في تلك القضية بالذات ، وجدناه يقف – فيما يقف – على تلك القاعدة البلاغية التي ركز عليها التراث النقدي العربي وهي : مطابقة الكلام لمقتضى الحال[3] ، ووجدنا اللفظ عنده ليس اللفظ المعجمي ، وإنما المنتقى والمفيد في تركيب ، وأن المعنى هو ما يفهم من هذه التراكيب .

مدارس حول القضية :

اشتجرت الآراء حول هذه القضية ، فقد كان هناك من التزم قضية اللفظ – وهم كثر – وكان هناك من التزم قضيةالمعنى ، وهناك من قام بالتسوية بينهما علىالنحو الآتي :

(أ) كان هناك من قدم اللفظ على المعنى ، وفي مقدمة هؤلاء يجيء الجاحظ الذي ذهب إلى أن المعاني مطروحة في الطريق ، وأن هذه المعاني يعرفها العجمي والعربي

---

(١) دلائل الاعجاز ١٩٨ ، ١٩٩ .

(٢) اللغة العربية معناها ومبناها ١٢ .

(٣) عن طه حسين بين أنصاره وخصومه ٣٠٢ .

والبدوي والقروي والمدني » ـ وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتخيّر اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع ، وجودة السبك ، فإنما الشعر صياغة ، وضرب من النسج ، وجنس من التصوير »[1]. وقد ضرب على نفس الوتر قدامة بن جعفر حين حدد ما يجعل اللفظ حسناً بأن يكون « سمحاً ، سهل مخارج الحروف في مواضعها ، عليه رونق الفصاحة ، مع الخلوّ من البشاعة » كما رأى أنه لا ينبغي أن يحكم على الشعر بمعناه وإنما بصورته ، ضارباً في ذلك المثل بالنجار الذي لا يعاب برداءة الخشب وإنما برداءة الصنعة[2] ، أما « أبو هلال العسكري » فبعد تأكيده على اللفظ اشترط له ألا يكون غريباً ، ولا سوقياً مبتذلاً[3] ، وقد أفاض في هذا « ابن سنان الخفاجي » في سر الفصاحة ، و« أبو أحمد الحسن العسكري » في المصون ، ولعل هذا الاتجاه هو الذي ساعد المرزوقي على إقامة عمود الشعر[4] .. أما ابن رشيق فقد سار بالقضية إلى آخر مدى حين ذهب في العمدة إلى أن أكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى[5] ، وقد عمق هذا الاتجاه ابن الأثير حين ذكر أن الفصاحة لو كانت ترجع إلى المعنى لكانت (المزنة ، والديمة ، والبعاق) في الدلالة على المعنى سواء[6] ، ولم يبعد ابن خلدون عن هذا حين أكّد تبعية المعنى للفظ[7] .

والملاحظ أن الدكتور طه حسين قد انتفع بهذا كلّه ، أو بعبارة أدق بآخر ما انتهى إليه هذا كلّه ، فقد كان يدعو إلى تخير اللفظ الفصيح الرّصين الجزل ، للمعنى الصحيح المصيب ، بالإضافة إلى عنصر الملاءمة بين اللفظ واللفظ والمعنى والمعنى ، ويمكن القول بأن ما ذهب إليه الدكتور طه حسين لايخرج عما اصطلح على تسميته « عمود الشعر » من

(١) الحيوان ١٣١/٣ ، ١٣٢ .

(٢) نقد الشعر ١٠١ ، ٨ .

(٣) الصناعتين ٤٩ .

(٤) شرح ديوان الحماسة ص٩ .

(٥) تأمل قوله في العمدة ١٢٤/١ ، اللفظ جسم وروحه المعنى ، وارتباطه كارتباط الروح بالجسم يضعف بضعفه ، ويقوى بقوته ، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ ، كان ناقصاً للشعر وهجنة عليه ، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور ، وما أشبه ذلك من غير أن تذهب الروح ، وكذلك أن ضعف المعنى واختل بعضه .. ولا نجد معنى يختل إلا من وجهة اللفظ .. الخ .

(٦) المثل السائر ٦٦/١ .

(٧) المقدمة ٥٠٨ - ومثل هذا فعله النواحي في مقدمة في صناعة النظم والنثر ص٢٩ .

حيث استقامة اللفظ ، ومشاكلته للمعنى[1] .

.. وبعبارة موجزة نرى اهتمام البلاغيين بتحسين اللفظ ، وجودة السبك ، فهذا المجال في نظرهم هو مجال الإبداع الحقيقي ثم إن « الإبداع » - وهو الخاص باللفظ - يبدو مستطاعاً عن المقصود « بالاختراع » ، - وهو الخاص بالمعنى - ثم إن المعاني قد استغرقها الناس وأتوا عليها » وما أشبه موقف هؤلاء النقاد من التراث العربي القديم بموقف الكلاسيكيين في الأدب الغربي من التراث اليوناني والروماني »[2] .

وقد كان من الطبيعي أن يركز أنصار اللفظ على السرقات الشعرية ، وأن يجعلوها مبحثاً من مباحثهم البيانية الهامة ، ذلك لأن تركيزهم كان على « الصياغة » ، بل يمكن القول بأن البلاغة في شكلها العام قد مالت نحو الشكل ، مع فصل اللفظ عن المعنى وعدم التركيز على الصلةالعضوية بينهما ، والآمدي يسمي أصحاب هذا النهج : أهل العلم بالشعر ، ويرى أن طريقتهم هي طريقة العرب ، والمرزوقي يسير - بعموده - في هذا الاتجاه .. ولا يزال لهذا الاتجاه أنصار ظاهرون حتى الآن ، فتحت تأثير « البنائية » يعلو صوت جهير في فرنسا بأن الشعر هو التفحص اللغوي ،وهناك من يقول : الفن لغة وأسلوب ، ومن يقول : الفن عمل وصياغة لأن الإنسان لا يبتكر إلا حين يعمل[3] ومن يقول : إن الشكل الذي لا خطر له لا جمال فيه ، وأن الأثر كلما زخر بالأسلوب زخر بالمعنى ، ومن يقول : إن الشعر لا ينسج من « الأفكار » ولكن من « الكلمات » لأنه يفترض أن القصيدة توجد من العلاقات بين الكلمات كأصوات فقط[4] وسنعرف أن أحمد حسن الزيات يقنن لهذا الاتجاه بكتابه « دفاع عن البلاغة » .

(ب) وهناك من وقف إلى جانب المعنى مثل « أبي عمرو الشيباني » وهو الذي عناه الجاحظ بقوله : ذهب الشيخ إلى استحسان المعنى ، والمعاني مطروحة في الطريق[5] ، وموقفه يطابق الذين قالوا : إنه لا حسن ولا قبح في اللفظة ، وإنّ كل كلمة مشحونة بالمعنى ، ومن الطبيعي أن هذا قاد من زمن بعيد إلى القول بأن من فضائل الشاعر أن

---

(١) الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر د. عدنان قاسم ص٨٤ .

(٢) النقد الأدبي ٢٦٤ .

(٣) فلسفة الفن في الفكر المعاصر . د. زكريا إبراهيم ١٢٥ .

(٤) عن الشعر والتجربة . ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي ص٢٢ .

(٥) الحيوان ١٣١/٣ ، ١٣٢ .

شعره لو ترجم إلى لغة أخرى لم يفقد قيمته[1] ، وليس معنى هذا اهدار اللّغة ، ولكن معناه أن اللّفظ في درجة دون المعنى ، فهو كما قالوا : ثوب الحسناء ، وقد ذهب إلى هذا « يحيى بن حمزة العلوي » حين أكد رأيه بالقول بأن هناك معاني – كالإنسان – مفهومها لا يتغيّر ، أما الألفاظ فتختلف دلالاتها في اللغات[2] ، ثم إن هناك المعنى الواحد الذي له ألفاظ متعددة ، ثم إنه لو أن المعاني تتبع الألفاظ للزم في كل معنى أن يكون له لفظ يدل عليه ، وهذا لا يتحقق لأن المعاني لا نهاية لها ، والألفاظ متناهية ، ويعتبر الممثّل الحقيقي لهذا الاتجاه في الشعر « امرؤ القيس » فقد كان كما قال ابن رشيق « مقلاً كثير المعاني والتّصرف »[3] .

وإذا كان أنصار اللفظ قد جعلوا البحتري راية على اتجاههم ، فإن أنصار المعنى قد جعلوا أبا تمام راية على اتجاههم ، على حدّ ما جاء في الموازنة للآمدي « فإن كنت ممن يفضلون سهل الكلام وقريبه ، ويؤثر صحة السبك ، وحسن العبارة ، وحلو اللفظ ، وكثرة الماء والرونق فالبحتري عندك أشعر ضرورة ، وإن كنت تميل إلى الصنعة ، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة ، ولا تلوى على ما سوى ذلك ، فأبو تمام عندك أشعر لا محالة »[4] ، على أن هذا الاتجاه قد وصل إلى مداه حين توسع ابن الرومي في قضيتي التّوليد ، والاستقصاء ، فقد كان يقلب المعنى ظهراً لبطن ، ويصرفه في كلّ وجه وإلى كل ناحية حتى يميته على حد تعبير ابن رشيق[5] .

(جـ) وقد كان هناك من ساوى بين اللفظ والمعنى كبشر بن المعتمر في رسالته ، فالمطلوب عنده أن يكون اللفظ رشيقاً عذباً ، وفخماً سهلاً ، وفي الوقت نفسه يكون المعنى ظاهراً مكشوفاً ، وقريباً معروفاً .. الخ[6] .

ونجد ابن قتيبة يذكر أن خير الشعر ما حسن لفظه ، وجاد معناه ، وما حسن لفظه وتواضع معناه ، وما جاد معناه وقصر لفظه ، وما تأخّر معناه وتأخّر لفظه ، وقد كان تركيزه الواضح على قضية التّساوي في الجودة ، ولهذا قدّمه على كل الأقسام ، وقد

---

(١) الموازنة للآمدي ص٢٩١ – وفي ضوء هذا سار العقاد – .

(٢) الطراز ٢/١٥٠ – ١٥٢ .

(٣) العمدة ١/٦٧ .

(٤) الموازنة ٢٠٦ .

(٥) العمدة ٢/٢٤٤ ، ٢٤٥ .

(٦) البيان والتبيين ١/١٢٤ ، ١٢٥

ضرب له مثالاً بما قيل في الهيبة :

في كفّــــه خيزرانٌ ريحـــــه عبـــقٌ   من كف أروع في عرنينـــــــــــه شَمَمْ
يُغْضِي حيـــاءً ، ويُغْضَى من مهـــابتــــه   فـــــــــــا يكلّم إلا حين يبْتَسِمُ[1]

ويسير ابن طباطبا في هذا الاتجاه حين يؤكد اعتـدال الوزن وصواب المعنى ، وحسن الألفاظ[2] ويركز العلوي على ما يسميه التّهذيب والتحقيق ، فالتهـذيب يرجع إلى اللفـظ ، أما التّحقيق فيرجع إلى المعنى « إذ كان لا مندوحة لأحدهمـا عن الثـاني »[3] ، أمـا حـازم القرطاجني فيعمق القضية بطريقته حين يتكلم عن وضع الشيء الوضع اللائق به بالتوافق بين الألفاظ والمعاني والأغراض من جهـة ممّا يكون بعضهـا في موضعـه من الكلام متعلقاً ومقترناً « بما يناقضه ويدافعه وينافره »[4] .

.. فإذا أردنا أن نتعرف على وجه الخصوص على وجهة نظر عبد القـاهر الجرجـاني ، وجدناه ينحاز إلى جانب الصياغة ، أو مـا يسمى بنظريـة « النظم » ، فهو يرى أنه لا قيـة للفظـة من حيث كـونهـا مفردة ، ولكن قيمتها تـأتي من حيث وجـودهـا في النّظم المكوّن للجملة، وقد كان موقفه هذا طبيعياً بعد أن أبطل حجّة القـائلين بـأن الوقوف إلى جانب المعنى يمسّ قضية الاعجاز القرآني ، ففي الوقوف عند الألفاظ كـذلـك شبهـة عـدم التمييز بين القرآن وغيره ، ومن هنـا لم ير فصـل اللفـظ عن المعنى ، ثم إنـك إذا رتبت معانيك في الذهن كان اللفظ « بإزائك وتحت ناظريـك » فقفزتـه الموفّقـة تشبـه قفزة ابن جنى الذي ذهب إلى أن الألفاظ وضعت مطابقة بصوتها للمعـاني - ، وفي ضوء هـذا يكون إعجاز القرآن ليس في اللفظ منفرداً لأنه معروف عند العرب ، ومن هنـا يكون لابـد من الصياغة وفي ضوء هذا لايكون الإعجاز في اللفظ وحده ، ولا في المعنى وحده وإنما يكون في «الاتساق العجيب بينهما» ومن الملاحظ أن هذه النظريـة ستؤدي إلى الـذي وصل إليـه النقد الحديث أخيراً ، وذلك لأن القول « بـالاتّسـاق العجيب » سيقرر الوحـدة الفكريـة والشعورية ، وإن كان هـذا لا ينفي أن المعنى إذا كان أولاً في النفس فـإن اللفـظ الـدال عليـه يجب أن لايكون أولاً في المنطـق ، ومن ثم كانت « نظريـة النّظم » مقصـوداً بهـا «

---

(١) الشعر والشعراء ٤/٣ .

(٢) عيار الشعر ١٢٤/١ .

(٣) الطراز ، يحيى بن حمزة العلوي ص٥ .

(٤) منهاج البلغاء ص٥٢ .

صياغة الجمل ، ودلالتها على الصورة ، وهذه الصياغة هي محور القضية والمزية في الكلام ومن هنا يظهر أن النظم - وهو مدار الحسن عند عبدالقاهر - متميز عن المعنى في ذاته مجرداً ، أو عن اللفظ في ذاته متفرداً لأنه صياغة الكلام في جمل متآزرة على جلاء الصورة المرادة »[1] .

الاهتمام بالشكل :

ظلت هذه القضية تشغل الناس في كل العصور ، إلا أنهم في العصور المعتمة نسوا القمة التي قفز إليها عبد القاهر ، فقد كان وقوفهم يكاد يكون مقصوراً على اللفظ ، إلا أن العصر الحديث بدأ يغير من هذه النظرة شيئاً فشيئاً ، وما يهمنا من هذا كله هو موقف الدكتور طه حسين من هذه القضية ، وإسهامه في جلائها ، فنحن نعرف من كتاباته الأولى – ومن كتاب الأيام خاصة – أنه وقف طويلاً عند حدود الشكل ، ونعرف أن ثقافته بدأت بحفظ القرآن الكريم ، وخطب الإمام عليّ ، وبعض الشعر والمعلقات ، ثم إنه حين دخل الأزهر وجد التركيز كله على الشكل في كل ما يدرس ، وقد بدأ هو يتحرك من داخل هذه النظرة الشكلية ، فنراه يحاور أستاذه الضرير في معنى « تصفر » وفي عودة الضمير في « فارقتها » في البيت الذي يقول :

فـــأبت إلى فَهْم ومـــا كنت آئبـــا   وكم مثلهـــا فـــارقتهـــا وهـــو تصفر

ولقد شك كل الشك في قراءة أستاذه لبيت من أبياتْ أبي فراس يقول :

يـــدنوتَ وأهلي حـــاضرون لأنني   أرى أن داراً « الست » من أهلهـــا قفر

ثم كان اهتداؤه إلى الشيخ سيد المرصفي الذي كان يقرأ الحماسة لأبي تمام ، والمفصل للزمخشري ، والكامل للمبرد ، والأمالي لأبي علي القالي ، ولقد كان هذا الاهتداء فتحاً عقلياً له ، ذلك لأن درس الشيخ سيد المرصفي كان نقداً للشاعر أولاً ، وللراوي ثانياً ، وللغويين بعد ذلك ثم كان بعد ذلك تعرّفاً على ما في النّص من جمال وذوق ، ثم شرحاً للمعنى جملة وتفصيلاً ، ثم وقفة عند الوزن والقافية ، وعند الكلمة وسط أخواتها ، ثم إنه كان يقوم بمقارنة بين هذا الذوق المرهف القديم ، وبين غلظة الذوق المعاصر ، وقد أفاد

---

(١) النقد الأدبي ٢٧٧ ، ٢٧٨ .

من الشيخ الاعجاب بالكلام إذا امتاز بمتانة اللفظ ورصانة الأسلوب[1] ، والمعروف أنه سيتجاوز مفاهيم شيخه بعد ذلك .

وهكذا أحسن طه حسين في هذه الفترة تقليب التّراث العربي ، يقول أحمد حسن الزيات في الحديث عنه وعن محمود الزناتي « كنا نعشق الكتب ، فلم ندع في الأدب كتاباً مطبوعاً ولا مخطوطاً إلا قرأناه أو قلّبناه ، والمكتبة العربية كانت يومئذ بالنسبة إلينا الكتبخانة المصرية »[2] ثم إنه تقلّب في هذه الفترة بين القراءة الحرة لعدد من كتب الأصول والبلاغة والأدب[3] ، ثم كان نضجه في الجامعة المصرية القديمة ، من ١٩٠٨ إلى ١٩١٤ وقد كان حصيلة هذا كله رسالته التي تقدم بها إلى الجامعة بعنوان « ذكرى أبي العلاء » ، وفي مقدمة هذا الكتاب يخطو خطوة جديدة ، فهو يذكر أنه لم يرد أن يكون الكتاب موفق العبارة ، رشيق اللفظ ، لأنه لم يرد به إظهار التفوق والنّبوغ في فن الإنشاء !.

وفي فرنسا يتمّرس بالمنهج ، وبالثقافة في العديد من جوانبها فقد أفاد من « سانت بيف » الذي كان يصنّف الأدباء كما تُصنّف النباتات ، ومن « تين » الذي يجعل الأديب ثمرة للظروف الاجتماعية ، ومن « برونتير » المحكوم بنظرية « النشوء والارتقاء » ، بالإضافة إلى التأثر الواضح بـ « ديكارت » ، فهو القائل في الأدب الجاهلي : أريد أن أصطنع في الأدب المنهج الفلسفي الذي استحدثه ديكارت للبحث عن حقائق الأشياء ، حتى إذا عاد ظهر بجسم إلى جانب الاهتمام بالشكل الاهتمام بالشاعر ، وعصره ، وصلة الشاعر بالعصر الذي يكتب فيه ، بحيث تتحدد طريقته في « جانب علمي يتصل بفحص النّصوص الأدبية وفقهها وتحقيقها واستنباط دلالاتها مع دقة التفسير ، والتعليل ، والتحليل ، ومعرفةالظروف التي أحاطت بها ، والمؤثرات المختلفة التي أثرت في منشئيها ، وبيئاتهم ، وعصورهم .. وجانب فني يتصل بنقد النصوص ، وتصوير شخصيات أصحابها ، وما تُحدث في نفس قارئها من لذة ، وهو الجانب الذي يحيل التاريخ الأدبي إلى عمل ممتع يلذ العقل والشعور ، إذ ترى من خلاله خصائص المؤرخ الأدبيةوالعقلية ، وملكاته ،

---

(١) الأيام ١٦٦/٢ ، تجديد ذكرى أبي العلاء ٧ ط٦ ، وراجع الوسيلة الأدبية ٤٦٣/٢ ط١٢٩٢هـ وصحة البيت هي :

أرى أن داراً لستُ من أهلهـــــــا قفر ... بـــــدوتُ وأهلي حـــــاضرون لأنني

(٢) مجلة الرسالة(ديسمبر ١٩٥٩) .

(٣) مقدمة قطوف لعبد العزيز البشري .

وقدرته على طرافة العرض والتصوير حتى لكأننا ازاء عمل فني رائع[1] .

على أنه أساساً كان يهتم بقضية الشكل اهتماماً واضحاً وانطلاقاً من أن العرب-كما يقول لم يعنوا بشيء قط عنايتهم بفصاحة اللفظ، وجزالته، فقد جعلوا الإعراب واصفاء اللفظ ، والملائمة بين الكلمة والكلمة في الجرس الذي ييسر على اللسان نطقه ، ويزين في الأذن وقعه أساساً لكل هذه الخصال ، وهو يقول عن نقده الأول إنه كان نقداً مغالياً في المحافظة ، ثم إنه في نقده لأهل الكهف لتوفيق الحكيم يقول إنه يعتبر هذا المؤلف ذا خطر في الأدب ، ولكنه يذهب إلى عَيْبَيْن في القصة أحدهما - على حد تعبيره - يسوؤه حقاً ، وهو هذا الخطأ المنكر في اللغة ، وحين يخرج توفيق الحكيم على الناس بشهرزاده تراه يتعرض لهذا العمل ويطالب المؤلف بالعناية بلغته .

ونراه يقف وقفة طويلة جداً في تقدمه لكتاب جان جاك روسو للدكتور محمد حسين هيكل عند اللغة ، ثم إنه يأخذ على المؤلف قوله « وكان قدمه .. » لأن القدم مؤنثة لا مذكرة ، ويأخذ عليه استعمال « حتى » ظرفاً مكانياً ، ويأخذ عليه نصبُ مفعول بالألف وكان حقه أن ينصب بالياء ، ويأخذ عليه قوله « وأنت تعلمين أنك أشد ما يكون » بدلاً من « أشد ما تكونين » ، ويأخذ عليه استعماله « مهوباً » بدلاً من « مهيباً » .. ثم يقول في مقال تال إنه اهتدى إلى أن هذه الكلمة الأخيرة تستعمل بالياء والواو ، وإذا هي قياسية حين تستعمل بالياء ومسموعة حين تستعمل بالواو[2] .

وهو في رثائه الدكتور محمد حسين هيكل يقول : كنتُ أتهمه بأنه لا يحسن العربية ، وكان يتهمني بأني أحسنَ العربية وأخطيء المعاني ، وكان يقول : إنك تبلغ من تنيق اللفظ ما يشغل قراءك بألفاظك ، وكنت أقول له : ولكنك تبلغ من العناية بالمعنى ما يصد قراءك عن قراءتك ، لأن لفظك لا يروقهم .. ولقد كان مما آخذه عليه إسرافه في استعمال اسم الإشارة .

ونحن لا ننسى أنه أخذ على « أحمد أمين » إعراضه عن جمال اللفظ ، ومبالغته في القرب من لغة العامة ، لأنه كان عليه أن يرفعهم ليتذوقوا الأدب الرفيع « هذه هي

---

(١) الرؤية الحضارية النقدية في أدب طه حسين ١٠١ ، د. شوقي ضيف عن طه حسين بين أنصاره وخصومه .

(٢) حديث الأربعاء ١١٩/٣ وما بعدها .

الديمقراطية الصحيحة »[1] ، وفي الوقت نفسه لا تسلم منه لغة الرافعي والعقاد .

وما أكثر ما أثار قضية الفصحى والعامية ، مؤكداً أن الفصحى هي الدعامة الأولى للوحدة العربية ، ومذكراً أنه يجب أن تكون للعرب لغة جامعة ليفهموا أنفسهم ، وليتوحّد تفكيرهم ، ولئلا يجيء يوم يحتاج فيه المصري إلى أن يترجم إلى لهجته ما كتب في لهجات أخرى ، ومن كلامه الحاسم في هذا ما جاء في مجلة منبر الإسلام « .. إن الذين يكتبون العامية لا يفعلون ذلك إلا لأنهم يجهلون اللغة الفصحى ، فمن يحسن العربية ثم يتحول عنها إلى العامية فهو عندي آثم في دينه ، ومقصّر في ذات وطنه ، لأن اللغة العربية الفصحى لغة القرآن الكريم ، ولغة التراث الإسلامي والعربي المجيد أثناء القرون الطوال ، وهي مقوم من مقومات الحياة لأنها تجمع الأمة العربية جميع أقطارها ، ولأنها تتيح لأدبنا العربي ، وثقافتنا العربية أن تشيع وتؤثر في البلاد العربية المختلفة ، وترفع مكانة الأدب العربي في العالم » وهذا يذكرنا بما كتبه عنه الدكتور محمد عوض محمد حين قال : «إن ثقافته الخصبة هي ثقافة أزهرية متينة قوية الأسس ، وإن ثقافته الغربية ليست إلا رُواء وطلاء ، وقديماً قال نابليون : إنك إذا حككت الروسي بدا لك التتري وفي وسعنا أن نقول : إنك إذا حككت طه حسين بدا لك الأزهري القح » .

الوسطيــة :

والآن ما مفهوم الشعر عند الدكتور طه حسين ؟

إنه – كعادته – يورد الخلاف الذي دار حوله ، فهناك من يرى أنه هو الكلام المنظوم في الوزن والقافية ، وهناك من يرى أنه الكلام الذي يعتمد فيه صاحبه على الخيال ، ويقصد فيه إلى الجمال الفني دون أن يعنيه أن يكون هذا الكلام منظوماً في الوزن والقافية أو غير منظوم ، وهناك من يقف موقفاً وسطاً بين أولئك وهؤلاء ، على أنه يسلمنا إلى رأيه الشخصي فيقول : ومهما يكن من شيء فإن في الشعر جمالاً فنياً خالصاً يأتيه أحياناً من قبل اللفظ ، وأحياناً من قبل المعنى ، وأحياناً من قبلهما جميعاً ، ومهما يختلف حظ الشعراء من هذا الجمال ، ومهما يختلف ذوق النقاد ورأيهم في هذا الجمال ، فإن

---

(١) فصول في الأدب والنقد ٢١ .

(٢) حديث الأربعاء ٢/١٤٠ .

للشعر منه حظاً ما يتفق الناس جيماً – إذا سلمت أذواقهم – في الإحساس والشعور به ، وإذا كان الشعراء والأدباء متفقين على أن الشعر يجب أن يتقيد لفظه بالوزن والقافية فهم متفقون كذلك على أن الشعر يجب أن يكون له حظ من هذا الجمال الفني مهما يكن مصدره ومقداره ، ثم يقول « وإذن فنحن نستطيع أن نعرف الشعر آمنين بأنه الكلام المقيد بالوزن والقافية والذي يقصد إلى الجمال الفني ، فإذا اتفقنا على هذا المقدار فلندع الشعراء المتنجين والنقاد وما هم فيه من اختلاف في تقدير هذه القيود ، وتصوير هذا الجمال الفني ، لا يعرض لذلك إلا في الدراسات التفصيلية التي تقف فيها عند شعر الشعراء ونقد النقاد[1] ».

والملاحظ أن حديثه عن اللفظ والمعنى لا يضيف شيئاً ذا بال إلى ما وصل إليه عبد القاهر في نظرية « النّظم » ، وأن تعريفه الشعر لا يرضى عنه الكثيرون ، وهو لا يذهب بعد ذلك بعيداً في كتابه « ألوان » حين يرى أن الأصل في الكتابة كالأصل في الشعر ، حيث يكون تخيّر اللفظ الفصيح الرّصين الجزل للمعنى الصحيح ، والملاءمة بين اللفظ واللفظ ، وبين المعنى والمعنى ، مع الحرص على الإعراب ، والإيثار للألفاظ الصحيحة التي تقرّها اللغة[2] ، وعلى كل فقد وضح أنه مشغول من فترة كبيرة بقضية التلاؤم بين الألفاظ والمعاني ، فهو يقول « لا بد من جمال اللفظ ومتانته ، ولا بد من حسن الأسلوب ورصانته ، ولا بدّ من هذه الموسيقى التي يحسن وقعها في السّمع والنفس معاً ، والتي تلائم بين الألفاظ والمعاني فتؤثر أحسن التأثير في الحسّ والشعور »[3] .

وهكذا نراه ينتهي إلى ما يمكن تسميته « بالوسطية العربية » ، والتي تشكّل أشياء كثيرة في هذه الحضارة ، فهو يذكر في قضيتنا أنه لا يذهب مع هؤلاء الذين يؤثرون القديم فيضيّقونه وفي الحياة سعة ، ولا يذهب مع هؤلاء الذين يغلون في إيثار الجديد فيذهبون بعيداً عمّا ألف الناس . « ومع ذلك فالقصد أساس الخير في كلّ شيء ، لا أمقتَ القديم ولا أنفَ من الحديث ، وإنما أرى أني وسط بين القديم والحديث ، وأرى أن لفني يجب أن تكون مرآة صادقة لنفسي »[4]

---

(١) في الأدب الجاهلي ٣٠٩ وما بعدها .

(٢) ألوان ١٦ .

(٣) حديث الأربعاء ٢٩/١ وما بعدها .

(٤) حديث الأربعاء ١٣/٣ .

ولعلّ هذا يسوقنا إلى رأيه في « المسرح الشعري » ، فهو يرفض استخدام الشعر في المسرح الحديث ، لأن الوزن والقافية يتحكّمان فيه ، ولهذا كان نقده شديداً لمسرحية شهريار لعزيز أباظة وعبد الله البشير ، فهي مكتوبة أصلاً بالشعر المنثور في الفرنسية وكاتبها لا يشق على الناس ، ولا يشغلهم بأوزانه « وهو يسترسل في خياله فيخرج عن حدود الحياةالواقعية ، وأما شاعرنا فقد سلك قصّته كلها شعراً منذ أن تبدأ إلى أن تنتهي ، وكلّفه ذلك ، وكلّف قراءه ونظّارته ثقلاً ثقيلاً ، والأستاذ عزيز أباظة يعرف رأيي في التمثيل الشعري في هذه الأيام كما يعرف غيره من القراء ، وهو يردّ على رأيي في مقدمة قصته بعد أن ردّ عليه فيما مضى رداً طويلاً مفصّلاً ، ولكنه لم يقنعني الآن كما لم يقنعني من قبل » . وإذا كنا قد عرفنا أنه كان راضياً عن أصل هذا العمل في الفرنسية ، وأنه كان مولعاً بتعرّف الإنسان العربي على عالم المسرح ، ولهذا ترجم له الكثير من المسرح اليوناني والفرنسي ، فإنه يكون وراء ذلك عدم اقتناعه بالطريقة التي كتب بها عزيز أباظة للمسرح[1] .

القضية بوضوح :

مرت بنا المرحلة التي كادت أن تكون لغوية بحتة في تفكير الدكتور طه حسين ، ولكن هذه القضية تظهر عنده بوضوح في كتابه « في الأدب الجاهلي » حين يقوم برفض هذا المذهب الخداع الذي يذهب إليه القدماء والمحدثون في تحقيق الشعر الجاهلي ، وخلاصته النظر إلى الألفاظ التي يأتلف منها الشعر ، فإن كانت متينة رصينة كثيرة الغريب قيل إنه شعر جاهلي ، وإن كانت سهلة لينة مألوفة قيل إن الشعر مصنوع .

ثم إنه يرفض كذلك القول ببداوة المعنى « فهذا المذهب ليس أقرب إلى الحق من المذهب الذي سبقه ، ذلك لأننا نُنكر قبل كل شيء أن يكون العرب كلهم أهل بادية »[2] .

ثم نراه ينتهي إلى مقياس مركب حين يذكر أنه لا يعتمد على اللفظ وحده ، ولا على المعنى وحده ، ولا عليهما ليس غير ، وإنما يعتمد عليهما وعلى أشياء أخرى فنية وتاريخية ، فإذا ذهب لتطبيق هذا على « أوس بن حجر » تعرض لحياته ، ثم وقف عند

---

(١) الرؤية الحضارية والنقدية في أدب طه حسين ١٩٢ .

(٢) في الأدب الجاهلي ٢٥٧-٢٦٣ ط٢ .

لفظة ومعناه ، ثم انتهى إلى أنه يمتاز بميزتين : إحداهما أن خياله مادي ، وشديد التأثر بالحس ، والثانية أنه كان فناناً يتخذ الشعر حرفة وصناعة وفناً يدرس ويتعلم ، وهو لا يقف عند الميزة الأولى باعتبارها فطرية في الشاعر ، ولكنه يقف عند الثانية باعتبارها إرادية ، ثم يذكر أنه من هاتين الخصلتين سيتأكد الفن البياني ، وخاصة حين يمتد هذا الاتجاه بوساطة زهير ، وكعب ابنه ، والحطيئة .

ثم نراه يفيض في الحديث عن المدرسة البيانية ، فإذا تعرض لقصيدة من شعر أولها :

ودّع لميس وداع الصارم اللاّحي ... إذْ فَنّكت في فساد بعد إصلاح

نراه بعد أن يحققها في مصادرها ، يبدأ بذكر ما فيها من تصريع ، ثم ينتقل مطيلاً إلى ما فيها من تشبيه ، وإلى ما فيها من صور شعرية . وحين ينتقل من هذه القصيدة إلى قصيدة أخرى لا يبعد عن هذا كثيراً ، ومثل هذا ينطبق على أحاديثه عن زهير ، والنابغة ، وكعب ، والحطيئة .

هذا بالإضافة إلى نظرة تأثرية في تناول النص تنبع أساساً من تعاطفه مع الشاعر أو أزوراره عنه ، على نحو ما نعرف مثلاً من تعرضه للشاعرين أبي نواس ، والمتنبي ، فهو يقول مثلاً عن لامية المتنبي في سيف الدولة ، إنه صاغها على مثال لامية السموءل التي أولها :

إذا المرء لم يدنسْ من اللؤم عرضه ... فكلّ رداء يرتديه جميل

« فاصطنع الوزن نفسه ، والقافية نفسها ، واللغة نفسها أيضاً ، بل هو استعار من هذه القصيدة طائفة من الألفاظ والمعاني والأساليب » وبعد هذا الكلام المتصل بشكل القصيدة نراه ينظر إلى النص – كعادته – باعتباره عملاً فنياً يتصل بالذّوق ، وبأداء المعنى في وضوح فيقول « وهو حين ذهب هذا المذهب الفني أجرى في القصيدة روحاً عذباً غريباً ليس من اليسير وصفه ولا تصويره ، ولكنك تحسّه إحساساً قوياً ، بل أنت تقرأ القصيدة ، فإذا هذا الرّوح يسبق ألفاظها ومعانيها إلى قلبك ، ويشيع في نفسك خفة وطرباً .. والغريب أن هذا الروح العذب الخفيف يحتفظ بعذوبته وخفته في القصيدة كلها ، ولكنه مع ذلك يتخذ أشكالاً ، وإن شئت فقل يتخذ ألواناً مختلفة تتباين بتباين المعاني والموضوعات التي يطرقها الشاعر في هذه القصيدة ، فهو على عذوبته حزين شاحب كئيب ،

يثير في نفسك الحنان والرحمة والألم حين يتغنى الشاعر في هذا الغزل الذي بدأ به القصيدة ، فإذا انتهى الشاعر إلى المدح ووصف الموقعة خلع عن هذا الرّوح العذْب الخفيف دائماً حزنه وشحوبه وكآبته .. الخ .

فهو يعتمد كما قال على اللفظ وعلى المعنى ، وعلى الحسّ التاريخي ، بالإضافة إلى ظاهرة الذّوق التي يركز عليها كثيراً في نقده الانطباعي .

القضية .. في ضوء القديم والحديث :

ثم تأخذ القضية - عند الدكتور طه حسين - صورة جديدة ، هي صورة « القديم والحديث » وبخاصة حين يتوكأ على أبي نواس مؤكداً أن كلامه في العبث بالطلول من مذاهب التجديد والإعراض عن القديم .

وهو يحدد القضية بقوله إن الخلاف بين القديم والحديث أصل من أصول الحياة ، ذلك لأن الجهاد يشتد بين الطرفين حتى يتم انتصار الحديث ، ثم يصبح هذ الحديث قديماً . وهكذا تستمر الحياة ، وهو يوضّح ما يذهب إليه بقوله إن تطور الشعر في اليونان أساساً كان في اللفظ والمعنى والنوع ، ولكنه عند الأمة العربية ضيق محصور لأنه لا يتناول إلا اللفظ ، وقد يتناول المعاني في عصر من العصور هو أول العصر العباسي ، ومع هذا تستمر حركة الخلاف بين القدماء والمحدثين « ... كان القدماء والمحدثون أيام بني أمية يختلفون في اللفظ اختلافاً ظاهراً ، وكانوا يتخذون اللفظ مقياساً لجودة الشعر ، فكلما قرب هذا اللفظ من البداوة ، وكلما كان رصيناً يملأ الفم ، ويهز السمع كان الشعر جيداً ، أي إن جزالة اللفظ ، وشدة القرب بينه وبين ألفاظ البادية في العصر الجاهلي كانت هي المزية الأولى للشاعر ، ثم تأتي بعد ذلك جودة المعنى والتعمّق فيه ، ثم ظهر هذا الخلاف بعينه في أول العصر العباسي ، فاختلف الشعراء العباسيون ، واختلف معهم الأدباء واللغويون في أي الشعرين أجمل وأرق وأحسن : الشعر الذي يحتذى شعراء الجاهلية والإسلام في متانة اللفظ ورصانته وبداوته ، أم الشعر الذي يتخير الألفاظ السهلة العذبة التي ألفها الناس عامة ، لا علماء اللغة خاصة »[1] وقد انتقل الخلاف في اللفظ إلى

---

(١) حديث الأربعاء ٧/١ .

الاختلاف في المعنى ، فهل تبقى المعاني بدوية أم تتحضر ؟ وعلى الرغم من هذا فالتجديد الذي وصل إلينا لم يكن جوهرياً ولا مطرداً ، فغاية ما في الأمر كان هناك « تجدد » يشعر بالفرق بين القديم والجديد .

وهو حين يؤكد قضيته بالحديث الطويل عن أبي نواس ، وعدد آخر من الشعراء نراه لا يبتعد عن قضية « اللفظ والمعنى » ، ومثل هذا نراه في قوله « والشعراء أبداً منقسمون إلى قسمين : إلى هؤلاء الذين يتحدثون إلى النفس في سهولة ويسر لا يتكلفون ، وإنما يلتمسون الجمال في مسايرة الطبيعة ، وشعراء آخرين يجدون في هذه العناية باللفظ ، وفي تكلّف هذه الألوان من البديع ، فهم لا يعتمدون في الشعر على التّحدّث إلى النفوس والشعور فحسب ، وإنما يريدون التأثير الموسيقي في النفس والأذن أيضاً »[1] .

ثم إنه يخلص من هذه القضية إلى القول بأن الخصومة حول القديم والجديد ستظل محتدمة أبداً !.

وفي الوقت نفسه يشير إلى تلك الخصومة التي اشتعلت بين مصطفى صادق الرافعي وسلامة موسى كممثلين للقديم والجديد « وقل مثل هذا في الخصومة بين الأديبين خليل السكاكيني وشكيب أرسلان ، فهما يختلفان في الإيجاز والاطناب والمساواة »[2] .

ثم يلقي كلمة حاسمة في الموضوع تقول : إن المذهب الجديد لا يقتل اللغة ، ولا يصرف الناس عنها ، ولا يغيّر من أصولها وقواعدها ، وإنه يريد أن تكون اللغة حية نامية ، ومن ذكر الحياة والنمو فقد ذكر التّطور ، ومن ذكر التطور وآمن به فهو من أنصار المذهب الجديد رضي بذلك أو كره »[3] ، ووجهة نظره تنطلق أساساً من اعتقاده أن الأدب انعكاس للحياة ، وأن ما يحدث في الحياة يتأثر به الأدب .

وعلى الرغم من هذا تظل هذه القضية إلى حد كبير في إسارها القديم على الرغم من إعطائها عنواناً جديداً .

---

(١) من حديث الشعر والنثر ١٠٢ .

(٢) حديث الأربعاء ٢٢٥/١ .

(٣) نفسه ٢٣٣ .

القضية ... والتطور :

من المعروف أن هذه القضية قد ثارت بعُنف بين مصطفى صادق الرافعي والدكتور طه حسين ، وقد بدأت الشرارة حين أرسل مصطفى صادق الرافعي رسالة إلى الدكتور محمد حسين هيكل كان قد كتبها إلى أديب من أدباء الشام لنشرها ، وقد كان كتبها – كما يقول – من النمط الأول الذي هو فن من زينة البلاغة العربية يشبه بعض فنون الزخرف والتنسيق .. وكان أن علق الدكتور طه حسين بأن أسلوب الرسالة إن كان يروق لأهل القرن الخامس والسادس الهجري فإنه لا يروقنا في العصر الحديث[1] .

ثم تتحول القضية من النّقد الأدبي إلى قضية من قضايا التطور ، وحتمية هذا التطور .

والحقيقة الواضحة أن هذه الفترة قد قدمت كتاباً وقفوا – بحسم – إلى جانب الشكل ، بعد أن كانت القضية متيعة بين الفريقين ، ولقد كان في مقدمة الذين وقفوا بجسارة إلى جانب الشكل ، مصطفى صادق الرافعي ، وعبد العزيز البشري ، وقد كان في مقدمة التيار أحمد حسن الزيات بالعديد من المقالات في مجلة الرسالة ، وبكتابه « دفاع عن البلاغة » فهو فيه يقف جَهْرة إلى جانب الصياغة ، وهو فيه يأخذ على العصر « السرعة ، والصحافة ، والتطفل » ثم نراه يصل إلى حقائق أسلوبية تتمثل في « الأصالة ، والوجازة ، والتلاؤم » كما يؤكد بوضوح أن أنصار الصياغة أقرب إلى الصواب من أنصار المعنى ، وأن تجديد الصور يلزم عنه تجديد الفكر وليس العكس .

ولقد كان ممن أدخل الموضوعية إلى هذه القضية أحمد الشايب ـ في كتابه «الأسلوب» وأمين الخولي في كتابه « فن القول » .

أما العقاد فإلى جانب اهتمامه أساساً بالمعنى ، إلا أنه أدرك تلك الصلة المتسقة باللفظ ، فأحسن الأشكال عنده هو الشكل الذي يَتخطّى إلى دلالته ، ويتجاوز إلى معناه ، ويساعد المعنى على الظهور ، ويتلاشى حين يبرز المعنى ، وفي ضوء هذا تكون الجملة البليغة هي التي توصّل إلى الفحْوى من غير أن تشغلنا بالمبالغة في التحلية ... وهذا ينطبق بدوره على الزهرة البليغة ، والصورة البليغة ، والوجه البليغ ، وهو يؤكد دائماً

(١) حديث الأربعاء ٣/٥ وما بعدها (ط دار المعارف) .

على أن الجمال في الفن والطبيعة معنوي وليس شكلياً ، وأن الأشكال لا تعجّبنـا ولا تجمل في نفوسنا إلا لمعنى تحركه أو معنى توحي إليه »[1] .

وإذا كان العقاد قد ربط بين الشكل والمضمون وقضية الجمال وعلم النفس في كثير مما قال ، فإن هناك من حاول أن يربط بينهما وبين العلم والقضايا الاجتماعية ، ولقد كان في هذا الجانب جماعةٌ يتقدمهم سلامة موسى، وقد أكد هذا بكتابه « البلاغة العصريـة واللغـة العربية » ، فقد تعرض فيها تعرض « للأحافير اللغويـة » والـذين ينظرون إلى الخلف ، ثم كان قوله بأن المنطق يجب أن يكون أساس البلاغة » .. يجب أن نـذكر أن التفكير الـدقيق بـالمنطق أخطر وأثمن من الترفيـه الـذهني بـالفنون »[2] ويقول عن الأدب العربي القديم إنه كان يؤلَّف لأجل الخلفاء والأمراء والفقهاء ، لأن هؤلاء كانوا الدولة وكان أدب الخلفاء والأمراء نوادر وقصصاً وأشعاراً تسلّي وتذهب السأم « أي سـأم البطـالـة »[3] وهو ينتهي إلى القول بـأن الأدب القـديم كأن أدب ملوك يحرس التقـاليـد ، ويسـانـد مـذهب الدولـة ، ويكره الثورة .. بل لا يعرف الثورة ، ثم يؤكـد أن الأدب للحياة والإنسـانيـة والمجتمع « وأنه ليس نكتة بديعة أو بيتاً رائعاً وإنما هو ارتقاء وتطور وكفاح »[4] .

أما موقف الدكتور طه حسين الثابت فقد كان كما مر بنـا يقف موقفـاً وسطـاً ، في حين أنه وقف في أول أمره إلى جانب الشكل ، وأنـه قـال أخيراً إنـه ليس على أحـد حرج في التجديد في الشعر وأوزانه وقوافيه ، ولكنّه ساق هذا بشفاعة من القدماء وتجـديـداتهم فهو يقول مثلاً « وقد جدد القدماء عن العرب في شعرهم ، فـابتكروا في الإسلام أوزاناً لم تكن في الشعر الإسلامي الأول ، وصنعوا بالقافية ما صنعوا بالوزن ... فليس على شبابنـا من الشعراء بـأس فيما أرى أن يتحرروا من قيود الوزن والقـافيـة ، إذا تنـافرت أمـزجتهم وطبـائعهم ، ولا يطلب إليهم في هـذا الحريـة إلا أن يكـونـوا صـادقين غير متكلفين ، وصادرين عن أنفسهم غير مقلـدين لهذا الشـاعر الأجنبي أو ذاك ، ومبـدعين فيما ينشئون غير مسفين إلى سخف القول » ويبدو أن هذا كان مجرد تهدئة للشباب الذين انبروا للدفاع عن أنفسهم بعد أن قسا عليهم ، على نحو ما هو معروف من كتابه « من أدبنا المعـاصر » ،

---

(١) مطالعات ٥٣ وما بعدها .
(٢) البلاغة العصرية ٥٦ .
(٣) الأدب للشعب ٦ .
(٤) نفسه ١٦ .

ذلك لأن موقفه الواضح كان وقوفه عند عدم إهدار الشكل من أجل المعنى ، أو اهدار المعنى من أجل الشكل ، سواء أكان انطلاقه من الحديث عن اللفظ والمعنى ، أو القديم والجديد ، أو الثابت والمتطور ... فإذا كان ميل فإلى الشكل !

فهو حين يقدم - مثلاً - دراسة عن أبي تمام يتحدث عن مولده ، وموته ، ويتحدث عنه بين الشام ومصر ، ثم يتحدث عن صفاته وكتبه ، وما قيل في نقده ، ثم يتحدث عن تنقلاته ، وعن أبي تمام والشعراء ، وعن السبب في بغض المحافظين له ، ثم يصل بنا إلى قوله : « ... والشعراء أبداً ينقسمون إلى قسمين : إلى هؤلاء الذين يتحدثون إلى النفس في سهولة ويسر ولا يتكلفون ، وإنما يلتمسون الجمال في مسايرة الطبيعة ، وشعراء آخرين يجدون في هذه العناية باللفظ ، وفي تكلف هذه الألوان من البديع ... أما أبو تمام فشيء آخر يعنى بالموسيقى ، وجمال اللفظ ، ولكنه يتجاوز هذه العناية إلى عناية أخرى بالمعنى »[1] .

وهو حين يتعرض للبحتري ، يذكر علاقته بأبي تمام ، ومولده ونشأته ، ثم يذكر مدحه وهجاءه ، ويوازن بينه وبين أبي تمام ، ويعرض لصور من وفائه وأخلاقه ، ولصلته بكبار عصره ، ثم يتحدث عن اعجابه بنفسه ، ومنزلته في الشعر ، ثم يتعرّض لقصيدة قالها في المتوكل ، وبعد أن يبسط غزلها ومدحها يقول : فأنتم ترون في هذا الغزل ، وفي هذا المدح لفظاً كأسهل ما يكون اللفظ الشعري ، وكأحسنه اختياراً ، وأجوده انتقاء ، ولكنكم مع ذلك لا ترون تكلفاً للبديع ، ولا تعمقاً في الاستعارة ، ولا إغراقاً في هذه المحسنات اللفظية ، وإن رأيتم شيئاً فهو تكلف لطيف يخلب الأذن ، ويعجب السمع ، ويستهوي النفس ثم نراه يتعرض للتقسيم في البيت الذي يقول :

يتـــــأبى منعاً ، ويُنْعِم اسعـــــــا فـاً ، ويـدْنـو وصْلاً ، ويُبعـد صـداً

مؤكداً أن الجمال لا يتأتى من المعنى ، وإنما من « التقسيم » فهو قد أتى بأفعال أربعة ، وعلّل كل فعل بمصدر من المصادر ، ثم يسير على هذا المنوال الشكلي في عدد من القصائد ، فهو معني بالكلام عن طبيعة الأفعال ، وهو يتكلم عن « الزّحاف » في أحد الأبيات ، وعن متانة الألفاظ ، وعن السّين بعد الشين في لفظة « شسوع » وعن الترشيح للقافية ، وعن المطابقة والمقابلة[2] .

---

(١) من حديث الشعر والنثر ٩٢-١١٠ .

(٢) من حديث الشعر والنثر ١١١-١٢٠ .

وهو لا ينسى تطبيق هذه الطريقة على ابن الرومي ، وابن المعتز ، ويتوسع أكثر عندما يصدر كتاباً كاملاً عن المتنبي .

فإذا جئنا إلى العصر الحديث رأيناه يصدر كتابه « حافظ وشوقي » بعد عام من وفاتها سنة ١٩٣٢ ، وقد كان هذا الكتاب في صورته الواضحة تجميعاً لمقالات كتبها من قبل عنهما في الصحف ما بين عامي ١٩٢٢ و١٩٣٢ ، ومما يلفت النظر ابتداء هو أن طه حسين يذكر أن النثر قد تطوّر في أوائل القرن العشرين ، بعكس الشعر ، وأنه كان وراء ذلك التفاتة الشعراء إلى الماضي حين يكتبون ، ومن هنا فهو يأخذ على هذا النوع من الشعراء ازدواج الشّخصية ، وعلى الرغم من نقده بعض القصائد نقداً أسلوبياً انطباعياً ، إلا أنه يقف وقفة بعينها عند حادث بعينه هو تحية الشعراء حافظ وشوقي وأحمد نسيم لأحمد لطفي السيد بمناسبة ترجمته كتاب الأخلاق لأرسطاليس ، ولقد كان ما لفته لذلك أن الشعراء الثلاثة قد كتبوا من بحر واحد هو مجزوء الكامل ، وقد ردّ عدم توفيقهم إلى انتمائهم للقديم ، وإلى الجهل وعدم القراءة ، فهو يأخذ مثلاً على شوقي قوله :

وسريت من شعب الأولمب .. إلى وادي الصريم
لغة من الإغريق قيّمة ، وأخرى من تميم

ذلك لأن أحمد لطفي السيد يعيش في مصر لا وفي وادي الصريم ، ولأنه كان أولى به أن يقول لغةقريش لا لغة تميم ، ثم يقول « ولو أنكقرأت شعر أحمد شوقي ، أو شعر حافظ ، أو شعر أحمد نسيم ، أو شعر من شئت من هؤلاء الشعراء المعاصرين ، والتمست العلّة لخلو هذا الشعر من الشّخصية الحيّة لما وجدت هذه العلّة إلاّ في أن شعراءنا يُسرفون في الكبرياء ، فيؤثرون الجهل على العلم ، والكسل على العمل ، ويقرأون في الفضاء بدل أن يقرأوا حيث يقرأ الناس » وقد ذكر أن حافظاً لم يقرأ كتاب تحرير المرأة ومع هذا قال فيه شعراً وأنه رثى « تولستوي » دون أن يقرأ له ، كما أكد طه حسين على خطأ أحمد نسيم حين اعتبر « هوميروس » من شعراء المدح[1] .

وهو عند الحديث عن « علي محمود طه » نراه ابتداء يوصيه بالقراءة ، والتعمق فيما يقرأ ، ثم يتكلم سريعاً عن مضمونه ، ويطيل الحديث عن لغته ، فيقول إن الشاعر يحرص على الموسيقى في الوزن أكثر مما يحرص عليها في القافية ، بل يرى أنه يسيء إلى

(١) حافظ وشوقي ١٢٣ ، حياة حافظ إبراهيم . أحمد عنتوط ١٩٥ ، ومقدمة ديوانه .

القافية كثيراً ، ويأخذ عليه دخول « الباء » في خبر كان التي لم يسبقها نفي ، ثم يقول : ومثل هذا التقصير في موسيقى القافية وفي النحو كثير ، ولا ينسى أن يأخذ عليه التّجسيم فيما لا سبيل إلى تجسيمه والمبالغة فيه كقوله :

قـــد تمشّى خــلال غرفتـــك الصّمْـــتُ ، ودبَّ الـكـونُ في الأعمـــاق
غير هـــذا السّراج في ضـوئـه الشّـاحب يهفـو عليـــك من اشفـــاق
وبقـايـــا النّيران في الموقـد الــذابل تبكي الحيـــاة في الأرمـــاق

ثم يقول في نهاية حديثه : هو شاعر مجيد حقاً ، ولكنه في حاجة إلى العناية باللغة وأصولها ، وتعرف أسرارها الدقيقة[1] .

ومثل هذا وقفته عند « إبراهيم ناجي » فقد قال إن ألفاظه لا تخلو من خطأ ، وأساليبه لا تخلو من عوج ، ولم يغن عن هذا قوله : إن شعره كالموسيقى التي يفسدها الفضاء الطلق ، وإن كانت تحسن كل الحسن « حين تغلق الأبواب ، وترخى الأستار ، ويخلو النجيّ إلى النجيّ ، ويفرغ الصفّي إلى الصفّي » ذلك أنه لم ينس أن يأخذ عليه التكلف والحرص الظاهر على إقامة الوزن ، أو على إقرار القافية ، أو على مجاراة جماعة من الشعراء والمفكرين ، كما نراه يلتفتُ إلى أخطائه في اللّغة والنحو ، بل إنه يتعرض لأخطاء مقدمة ديوانه « وراء الغمام » التي كتبها محمد الصاوي محمد ، وحين يذهب إلى التطبيق يقول مثلاً : إن هذا البيت الذي يقول :

فرأيتُ فيما رأتْ عيني ملهى أُعِـــدَّ ليبهـج النـــاســـا

لم يعجبه لأنه كره قوله « فيما رأت عيني » فقد جاءت للوزن ، كما أن كلمة « أعد ليبهج الناسا » حشو ، لأنه ليست للملاهي غاية غير هذه الغاية ، وأخيراً يقول : أليس من حق اللغة على الشاعر ومقدم ديوانه أن يعتذرا إليها من بعض ما تورطا فيه من التقصير[2] .

وما أكثر ما وقف عند أخطاء النحو والعروض في نقده لديوان « أنفاس محترقة » لمحمود أبو الوفا[3] .

---

(١) حديث الأربعاء ١٥٨/٢ وما بعدها .
(٢) ألوان ط٢ ص١٦ ، ١٧ .
(٣) حديث الأربعاء ١٦٧/٢ وما بعدها .

ومع أنه اعترف للمهجريين بالملكات القوية والخيال إلا أنه رماهم بالجهل باللغة ، وحين يقف عند قول إيليا أبو ماضي :

مـا بـالـك منكشـاً كـدا ... قُمْ نلعب في فيء الشجر
ونهـز الأغصن والمـدا ... ونـذود الطير عن الثمر

يقول : إنه لم يجزم الفعلَ في جواب الأمر ، وأن « المتدارك » يدل على ضعف ذوقه الموسيقى ، فهو لا يصلح للحكمة والعظة ، ويعجب بقصيدة « الطين » ولكنه يقول : إنها من أردأ الشعر العربي قافية ، كما لم يرض عن عنوانها ، وأشار إلى اضطراب الوزن في « المجنون » بين الهزج والكامل ، والملاحظ أن نقده لديوان « الجداول » لإيليا أبي ماضي يقول أن صاحبه لا يحسن علم الألفاظ والأوزان ، وهو يريد مع ذلك أن يقول الشعر ، ولست أدري كيف يستقيم هذا للعقل ؟

ثم إنه يهاجم المهجريين بضراوة لأنهم لم يستكملوا أدوات الشعر بجهلهم اللغة أو بتجاهلها ، وباتخاذهم هذا الجهل مذهباً ، وأخيراً يحذر من هذه الهجنة القادمة من بعيد[١] ، ويبدو أن حالة الرضا الوحيدة كانت على الشاعر فوزي المعلوف ، فقد رضي عن عمله « على بساط الرّيح » إلى حد ما[٢] .

وبصفة عامة نرى أن ما يشكل نقده أساساً كان هو تقسيم الشعر إلى شكل وإلى مضمون ... وقد كانت وقفته دائماً طويلة عند الشكل ، على حد قوله إن الشعر لكي يكون رائعاً معجباً حقاً « فلا بدّ من جمال اللفظ ومتانته ، ولا بد من حسن الأسلوب ورصانته ، ولا بدّ من هذه الموسيقى التي يحسن وقعها في السمع والنفس معاً ، والتي تلائم بين الألفاظ والمعاني فتؤثّر أحسن التأثير في الحس والشعور » .. بالإضافة إلى المزاج الخاص الذي عبر عنه في كتاب في الأدب الجاهلي حين قال إنه مهما كان عالماً ، وموضوعياً ، فإنه لا يستطيع أن يستحسن القصيدة إلاّ إذا لاءمت نفسه ، ووافقت عاطفته وهواه ، وعلى حد تعبيره « ... ولم تثقل على طبعي ولم ينفر منها مزاجي الخاص » .

---

(١) الأدب المعاصر ٥٦ .

(٢) تأمل قوله إن جمال القصيدة إنما يأتي من هذا الخيال الفلسفي الساذج الذي يرق بالإنسان في فلسفة مألوفة قديمة ليس فيها ابتكار إلى روحيته العليا وإن هذه الموسيقى التي تنبعث في الأنشودة كلها مؤلفة من الألفاظ والمعاني ، ومن هذه الصور الغريبة التي يعرضها عليك في جرأة ، إنها قصة يسيرة ولكنها رائعة في يسرها .

القضية والمصطلحات الحديثة :

وأخيراً نرى أن القضية تأخذ – بشكل حاسم – مظاهر جديدة وإن كانت لا تبعد كثيراً عن خطوطها الأولى ، فقد ظهرت مصطلحات الفن للفن ، والفن للحياة ، والفن للمجتمع ، وظهرت مصطلحات تتحدث عن الالتزام ، والأدب الهاتف ، والأدب الهادف ، والأدب القائد ، والأدب الصّدى ... الخ .

ومن الواضح أن الذين قالوا بأن الفن للفن قد انحازوا إلى الشكل ، فليس المهم عندهم ما يقال ، وإنما المهم كيف قيل ، ليس المهم – كما قيل – لم؟ ولكن المهم كيف؟ ثم إن الأشياء تبدو جميلة بنسبة عكسية للمنفعة ، ذلك لأن رسالة الأدب أصلاً ليست سياسية ولا علمية ولا خلقية ... على أن هذا الاتجاه قد تطور على أيدي الذين نادوا – كسيد قطب – بأنه يجب أن يرد للفظ اعتباره لا على طريقة الجاحظ ، ولا على طريقة المدرسة التعبيرية التي يمثلها المنفلوطي وشوقي ، ولكن عن طريق التطابق بين التعبير وبين الحالة الشعورية التي يصورها، وكنازك الملائكة في دعواتها المتكررة إلى احترام اللغة فاللغة عندها تتفتح كالوردة بين يدي الشاعر ، وكل ما عليه أن يحترمها ، ويحب صيغها ، ويتذوّق أقيستها ، ويدرك أن لها كياناً منفصلاً عنه ... فاللغة ليست أداة وإنما هي ذات ، ولها شخصية وكيان[1] ، وكالدكتور زكي نجيب محمود من خلال منهج الوضعية المنطقية ، وكالدكتور رشاد رشدي في دعواته المتكررة لاحترام الشكل[2] « لأنه هو الباقي » ثم إن مصطلحي « الجواني والبراني » للدكتور عثمان أمين قد مسا هذه القضية في بعض ما كتب[3] .

أما الذين قالوا إن الفن للمجتمع فقد اهتموا بقضية المعنى ، وقد كان رائد هذا الاتجاه سلامة موسى[4] ، فقد ذهب ابتداء من عام ١٩٣٤ إلى القول بأن الأديب التقليدي يحتذي أسلوب الجاحظ الكتابي ولا يحتذي أسلوب الفلاح المصري في الحياة ، وأن هذا الأديب

---

(١) كتاب الموسم الثقافي لجامعة الكويت ص١١٠ .

(٢) انظر « ما هو الأدب » د. رشاد رشدي ، مع الشعراء د. زكي نجيب محمود .

(٣) انظر « نظرات في فكر العقاد » د. عثمان أمين .

(٤) الأدب للشعب ص٢ وما بعدها .

يكاد ينخلع رأسه من الالتفات إلى الوراء دون الإحساس بما حوله ، فهو بالتفاته يعاشر الموت[٥] .

ثم كان التركيز على هذه القضية بوضوح – وعُنْف – حين كتب في جريدة الجمهورية في ١٩٥٤/٢/٥ مقالاً بعنوان « صورة الأدب » ، وقد أكد فيه على أنه لا بد أن يتوفر للأدب عنصر الجمال ، سواء أكان « في الألفاظ أو في المعاني أو في النظم والأسلوب أو في هذا كله » وكان مما قاله إن هناك بين الناس من يريد أن يكون الأدب وسيلة إلى إرضاء الحاجة ، وطريقاً إلى بلوغ المآرب وإن هناك من يرتفعون بالأدب عن هذا كله » ولن يكره هؤلاء للأدب أن يصور بؤس البائس ، وجوع الجائع ، وحرمان المحروم ، بشرط ألا يفرض ذلك عليه فرضاً ، ولا يأخذه بذلك قانون مرسوم ، أو مذهب سياسي محتوم » ، ولما كان قد وجه حديثه إلى الشباب في هذه الفترة ، فقد تصدى للرد عليه محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس في ١٩٥٤/٢/١٤ وكان مما قالاه إن مضمون الأدب في جوهره أحداث تعكس مواقف ، ووقائع اجتماعية ، وأن الصياغة لا تخرج عن كونها عملية لتشكيل المضمون وإبراز عناصره ، وتنمية مقوماته ، فصورة الأدب « ليست هي الأسلوب الجامد ، وليست هي اللغة م بل هي عملية داخلية في قلب العمل الأدبي لتشكيل مادته » فمادة العمل الأدبي ليست بدورها معاني – كما يرى العميد – وإنما هي أحداث تقع وتتحقق داخل العمل الأدبي نفسه .

والدكتور طه حسين يرد عليهما بمقالة بعنوان « يوناني فلا يقرأ » ، ويبالغ في سخريته حين يذكر أن معنى قصر الأدب على المواقف الاجتماعية أن الأدب لا ينبغي له أن يصف الطبيعة ، ويكون الرّد عليه بأن أدب الطبيعة أدب إنساني لأنه يعكس تجارب ومشاعر ونظرة إنسانية ، وهذه النظرة تعكس موقف الإنسان من الحياة التي هي بدورها وقائع اجتماعية ، والخلاصة أن وجهة النظر المعارضة للدكتور طه حسين كانت تنطلق من مفهوم واضح يعتبر الأدب؟مؤسسة اجتماعية من خلق المجتمع ، وأن الحياة لما كانت حقيقة اجتماعية ، فإن على الأدب أن يمثلها خير تمثيل ، وفي ضوء هذا يعتبر الشاعر مؤثراً – ومتأثراً – في المجتمع ، ومن هنا يكون الدكتور طه حسين قد ابتعد عن المضمون المثار في هذه الفترة وهو الأدب في سبيل الحياة ، وبخاصة حين ذهب إلى القول « وإنما

---

(٥) الأدب للشعب ص٢ وما بعدها .

الأديب حر أن يكتب ما يشاء ويكتب كيف يشاء ، والقراء أحرار يقرؤون إن شاءوا ويعرضون إن أحبوا ، ويسخطون إن أثار منهم الأدب سخطاً ، ويرضون إن أثار فيهم الأدب رضا ، وليس بين الأدب وبينهم إلاّ هذا » ، كما أنه تناول القضية بخفة ، وبالغ في السخرية بهؤلاء الذين لم يستجيبوا ودخلوا معه في حوار ، ولا يحسنوا أن يبينوا ، ولعله دخل من حيث لا يدري في معارضة مع آرائه المنحازة أساساً للتقدم وللتطور[1] ، ولقد كان مما أخذ عليه انطلاقاً من هذه المعركة ، عدم استيعابه للواقع الحيّ بتفاصيله المتفاعلة المتطورة في الرّيف أو في المدينة ، ففي دعاء الكروان مثلاً أفرغ صياغة هذا العمل من الحركة ، وجعلها أقرب إلى التجريدات النغمية[2] ، ثم دفعت القضية – بصورتها العامة – إلى أن ينزل الدكتور محمد مندور إلى الساحة ويهاجم بعض أعمال كتاب مثل توفيق الحكيم ، ويذكر أن الأدب حين يفقد جماليته لا يفقد طابعه المميّز فقط ، بل يفقد أيضاً فاعليته ، وقد أكد هذا كتاب في الثقافة المصرية حين كان هناك تركيز على أن المضمون يجب أن يحافظ على الشكل المظم[3] .

والملاحظ أن هذا كلّه كان يعمل على الاستحواذ على كلّ أسلحة المعركة ، ذلك لأنه عند التطبيق عند أصحاب هذا الاتجاه كان هناك إهدار لقضية الشكل وتجاوزها ، وكان هناك تركيز على أهمية المضمون باعتباره انعكاساً واضحاً للمجتمع ، بل لقد أصبح القول بأهمية المضمون سلاحاً يشهر في أوجه المحافظين على اللغة ، فقد اتهم المحافظون على الشكل بنعوت تتصل بالرجعية والسلفية ، والقصور في الثقافة ، والعجز عن مجاراة المجددين ، في جميع جوانب الحياة ، بل لقد أصبح الحديث عن الأخطاء اللغوية والنحوية والإملائية أمراً مضحكاً ، ومع أنه كانت هناك أكثر من نقطة انطلاق مع شباب اليسار الذي دخل معه في حوار إلا أن هذا الحوار لم يقدّم محصولاً وفيراً ، لقد كان هناك إيمان طه حسين بالتقدّم والتحضّر ، وتأثره بمفاهيم ابن خلدون من خلال رسالته عنه في السوربون ، وانتفاعه بعدد من كبار الفرنسيين مثل سانت بيف ، وهوبليت تين ، بالإضافة إلى بونتير، وديكارت ، ولكنه آثر أن يقف عند العموميات في هذه القضية ، وأن يعبث

(١) انظر الرؤية الحضارية والنقدية في أدب طه حسين د. يوسف نور عوض ٢٠٠ وما بعدها .

(٢) في الثقافة المصرية . محمود أمين العالم . عبد العظيم أنيس ٢٥ .

(٣) نفسه ١٩٥ .

(٤) قضايا الشعر المعاصر ٢٩٠ ط١ .

بهؤلاء الذين ولعوا بالرد عليه .

ولولا نبرتهم العالية ، وجهرهم له بالقول ما تحدث عنهم بهذا النوع من المرارة ، والغضب ، ذلك لأنه كان في بعض المواقف يقف إلى جانب الشبان بيسالة ، على نحو ما فعل حين غاضب من أجلهم سلامة موسى عندما سخر من الجيل الجديد لكتاب القصة ، على نحو ما نقرأ في كتابه « خصام ونقد » الذي تظهر فيه أكثر من بادرة مشجعة للشباب .

وأخيراً :

فقد كان فكر الدكتور طه حسين وليد النظرة العربية المتوارثة التي تفصل الشكل عن المضمون ، وقد تأكد هذا عنده بقراءة عدد من الكتب الأمهات ، وبالانتفاع الخاص بأستاذه الشيخ سيد المرصفي ، ثم كان اهتداؤه للعلاقة التي بين الشكل والمضمون حين التحق بالجامعة المصرية القديمة وتعرف على مناهج المحاضرين الأجانب ، وبخاصة المستشرق الإيطالي « نالينو » ، وقد ظهر هذا واضحاً في رسالته عن أبي العلاء ، ثم كانت قراءته العميقة في الفرنسية وبخاصة ما كتب ديكارت ، وقد أكد هذا عنده بصفة خاصة نظرة الرومانسيين في الفصل بين الشكل والمضمون ، لأنه ما دام الأدب عندهم تعبيراً ، فلا بدّ أن يعبّر هذا الأدب عن شيء .

ومهما يكن من شيء فقد كان موقف الدكتور طه حسين منسجماً مع الحضارة العربية ، ومع نفسه ، ومع دراسته ، ومع ثقافته ، ومع الفترة الخصبة التي عاشها بعمق واقتدار .

الرمـــز
في القصيدة الحديثة

أ.د. محمد فتوح أحمد
جامعة القاهرة

يشغل الرمز الأدبي في القصيدةالحديثة مكاناً لا ينبغي نكرانه أو التهوين منشأنه ، وقد ذاع على أقلام الشعراء بغض النظر عن انتماءاتهم حتى أصبحنا نجد علماً من أعلام الواقعية الاشتراكية المعاصرين يصرح منذ وقت ليس بالبعيد : « إننا لا نؤمن بفلسفة الرمزيين ولكن من حقنا استخدام الرمز كوسيلة أدبية محضة[1] ، بل وتعدى الأمر نطاق العمل الشعري إلى غيره من مجالات الإبداع في فنون القصة والمسرحية ، بحيث أصبح الرمز معلماً هاماً من معالم الأدب المعاصر بعامة ، وهي أهمية يبررها - على أية حال - احساس الفنان المعاصر بصعوبة المعرفة المباشرة ، باعتبار أن حالات النفس حالات مركبة غير واضحة بطبيعتها ، فليس أمامه - والأمر هكذا - إلا أن يعرفها معرفة حدسية ، وأن يعبر عنها بنفس الطريقة ، أي بتعبير حدسي أساسه الإيحاء .

ورغم كثرة تداول هذا المصطلح - بل وربما بسبب كثرة تداوله - فإنه قد تعرض لمزيد من الاضطراب والتناقض والعمومية في فهمه ، ويبدو أن أصلح طريقة لتحديده هي تعقبه في قلب الحقل الأدبي ذاته ، ومن داخل النص ، دون حرص على تحجيره في قالب من التعريفات المفروضة أو المفترضة . وقبل أن تقوم بهذه المحاولة ستتاح لنا فرصة تقويم بعض الاتجاهات التي استهدفت تحديد « الرمز » ، بغية أن يفيدنا هذا - من ناحية - في تكوين فكرة أولية عنه ، وأن يكون - من ناحية أخرى - رصدا لمختلف التيارات والتأويلات التي تصدت لهذا المصطلح ، وهذا الرصد في حد ذاته مطلب هام من مطالب الدراسة الأدبية .

— ١ —

ويبدو أن الرمز الأدبي Symbol تعرض لما تتعرض له بعض المصطلحات أحياناً من النظر إليها بمقاييس ليست من طبيعتها ، وربما كان هذا منشأ الاضطراب والتناقض في فهمه وتحديده . على أن بامكان النظرة الفاحصة أن تعود بشتى الاتجاهات التي عرضت له

---

(١) تودور بافلوف في حديث له بعنوان « الواقعية الاشتراكية والمعاصرة » مجلة « الأدب الأجنبي » ، موسكو ، نوفبر سنة ١٩٧٠م .

إلى مستويات أربعة كانت أساساً لدراسته : المستوى العام ، المستوى اللغوي ، المستوى النفسي ، المستوى الأدبي .

أما على المستوى العام لمفهوم الرمز : فإننا نلمح اتجاهاً للنظر إليه باعتباره قيمة إشارية يمكن أن تلحظ خلال كل مظاهر الحياة كما يرى ادوين بيفان[1] ، وهو لا يعني بذلك سوى أن بعض الأشياء يمكن أن تثير في الإدراك الإنساني من المعاني أكثر مما تدل عليه بحسب الظاهر ، وبطريقة أشد وضوحاً يقسم بيفان الرموز إلى نوعين ، أولهما هو « الرمز الاصطلاحي » ، ويعني به نوعاً من الإشارات المتواضع عليها ، كالألفاظ باعتبارها رموزاً لدلالاتها ، أما ثانيهما فيمكن أن نسميه « بالرمز الإنشائي » ، ويقصد به نوعاً من الرموز التي لم يسبق التواضع عليها ، كذلك الرجل الذي ولد أعمى فتوضح له طبيعة اللون القرمزي بأنه يماثل في وقعه النفسي نفير البوق[2] .

وغني عن البيان أن ما اعتبره بيفان النوع الأول من الرموز ليس إلا إشارات أساسها الاصطلاح أو المواضعة ، وليست قائمة على أساس التشابه الكامن بين حقائق الأشياء على ما هو شأن الرمز الأدبي . أما النوع الثاني من رموزه فرغم فطنته إلى الأثر الوجداني المتشابه الذي يثيره كل من صوت البوق واللون الأحمر فإن قيمته هينة ، لأنه لجأ إلى مستوى الوقائع اليومية يستقي منها نماذجه ، دون أن يمدنا بمثال واحد مقتطف من الواقع الأدبي .

أما وبستر Webster فيحدد الرمز بأنه « ما يعني أو يومىء إلى شيء عن طريق علاقة بينهما ، كمجرد الاقتران ، أو الاصطلاح ، أو التشابه العارض accidental غير المقصود[3] وواضح أن كثيراً مما أدرجه هذا الباحث تحت مفهوم الرمز ليس رمزاً بالمعنى الفني ، لأن الاصطلاح أو التلاقي العرضي يفقده القيمة الإيحائية المشروطة في الرمز ، إذ ينهض الرمز على علاقة باطنية وثيقة تربطه بالمرموز ، وهي علاقة أعمق من مجرد التداعي أو الاصطلاح ، ولذلك يعقب الناقد الأمريكي وليم يورك تندال على رأي «وبستر» هذا بأنه عام إلى درجة لا تلائم أذواق المتخصصين .

---

(١) Edwyn Bevan, Symbolism and Belief, Boston, p.11.

(٢) المصدر السابق ص١٢-١٣ .

(٣) W. Y. Tindall, The Literary Symbol, New York, 1955, p.5

ويرى كاسيريه Cassirer أن الإنسان بطبعه حيوان رمزي Symbolic في لغاته وأساطيره ودياناته وعلومه وفنونه . ورأي كهذا لا يتقدم بنا خطوة في طريق تحديد الرمز[١] .

والقدر المشترك بين هذه الآراء جميعاً هو أن الرمز إشارة أو تعبير عن شيء بشيء آخر ، وأن أصحابها في الواقع لم يكونوا معنيين بتحديد الرمز الأدبي بقدر ما كانوا معنيين بتعريف الرمز بصفة عامة .

أما المستوى اللغوي فربما كان أرسطو أقدم من تناول الرمز على أساسه ، وعنده أن الكلمات رموز لمعاني الأشياء ، أي رموز لمفهوم الأشياء الحسية أولاً ، ثم التجريدية المتعلقة بمرتبة أعلى من مرتبة الحس ثانياً ، ومعنى ذلك أنه إذا كان أصحاب الاتجاه العام قد فهموا الرمز باعتباره إشارة مطلقة ، فإن أرسطو لم يزد على أن ضيق من حدوده ، فقصره على الرموز اللغوية ، ولكنها تظل عنده مجرد إشارات كذلك[٢] .

أما ريتشاردز وأوجدن فيفرقان بين « الاستعمال الرمزي » و« الاستعمال الانفعالي » للغة ، ويقصد بالاستعمال الرمزي « تقرير القضايا » أي « تسجيل الإشارات » وتنظيمها وتوصيلها إلى الغير ، على حين يهدف الاستعمال الانفعالي إلى استخدام الكلمات بقصد التعبير عن الاحساسات والمشاعر والمواقف العاطفية[٣] . وبامكاننا أن نقرن إلى هذا التقسيم تقسيماً آخر وضعه العالم اللغوي الألماني ستيفن أولمان يصنف الرموز إلى مجموعتين رئيسيتين : رموز تقليدية كالكلمات منطوقة ومكتوبة ، ورموز طبيعية ، وهي التي تتمتع بنوع من الصلة الذاتية بالشيء الذي ترمز إليه « كالصليب » رمزاً للمسيحية[٤] . وكلا التقسيمين يعني – في التحليل الأخير – أن من نظروا إلى الرمز على المستوى اللغوي لم يضيفوا الكثير إلى فكرة أصحاب الاتجاه العام ، إذ لحظ الجميع « القيمة الإشارية » للرمز لا يتجاوزونها غالباً .

---

(١) المرجع السابق .

(٢) لنظرية أرسطو عن الرموز اللغوية يراجع د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ط٢ ص٣٧–٣٨ .

(٣) انظر مقدمة « مبادىء النقد الأدبي » لريتشاردز ، ترجمة د. محمد مصطفى بدوي ، القاهرة سنة ١٩٦٣ ص٧ .

(٤) انظر : ستيفن أولمان ، دور الكلمة في اللغة ، ترجمة د. كمال بشر ، القاهرة سنة ١٩٦٢ ص١٩ .

أما على المستوى النفسي فليست للرمز قيمة إلا بمدى دلالتـه على الرغبـات المكبوتة في اللاشعور نتيجة الرقابة الاجتماعية والأخلاقية . يفهم هـذا من قول فرويـد إن الرمز نتاج اللاشعور ،وإنه أولي فطري Primitive يشبـه صور التراث الشعبي والأسـاطير ، كما يفهم من أقوال كارل يـونـج Carl Iung الـذي يتـوسـع في تحـديـد مصـادر الرمـز فـلا يجعلها قـاصرة – كما ادعى فرويـد – على اللاشعور ، بل يرجع بهـذه المصـادر إلى الشعور واللاشعور ممتزجين ، ثم تمضي إلى أبعد مما انتهى إليه فرويد في شرح طبيعة المصطلح ذاتـه ، فيفرق بين الرمـز Symbol والإشـارة Sihn ، ذلـك أن الإشـارة تعبير عن شيء معروف ومعالمه محددة في وضوح ، فالملابس الخـاصـة بموظفي القطـارات إشـارة وليست رمزاً ، إذ الرمز أفضل طريقـة للافضـاء بمـا لا يمكن التعبير عنـه ، وهـو معين لا ينضب للغمـوض والإيحاء ، ومصـدر خصب من مصادر التأويل[1]

وآية هذا جميعـه أن كثيرين ممن تعرضوا للرمز تنـاولوه بمقـاييس ليست مستمـدة من طبيعة الدراسة الأدبية ، وترجع في الغالب إلى حقول الدراسات اللغوية والتحليل النفسي ، ولذلك انتهوا إلى تقرير الرمز بوصفه إشارة قد عرف مدلولهـا الإشـاري ، إمـا عن طريق الاصطلاح العلمي كما هو الحال في الرموز العلمية ، أو عن طريق التواطؤ الاجتماعي كما هو الحال في الإشارات والرموز الاجتماعية – ومنهـا اللغـة – حتى أصبحت هـذه الرموز كلمـا وقف المرء عليها استيقظت مدلولاتها المقصودة في نفسـه .

ولقـد يتفق مفهوم الرمز الأدبي مـع هـذا المفهوم العـام لمعنى الرمـز في أن كـلا منهما يحمل قيمة إشارية من نوع ما ، وفيما عـدا ذلـك يتميز الرمز الأدبي بـأن مـا فيـه من معنى إشاري ليس أساسه المواضعة أو الاصطلاح كما هو الشأن في الرموز العامـة ، وإنما أسـاسـه اكتشاف نوع من التشابه الجوهري بين شيئين اكتشـافاً ذاتيـاً غير مقيـد بعرف أو عـادة أو اصطلاح ، فقيمة الرمز الأدبي تنبثق من داخله ، ولا تضاف إليه من الخارج .

---

(١) The Literary Symbol, p.65.

- ٢ -

الرمز الأدبي :

محاولات رائدة : وربما كان جوته Goethe أول من حدد بطريقة أدبية مفهوم الرمز Symbol (سنة ١٧٩٧م) ، إذ يصف انطباعاته أثناء إحدى زياراته لفرنكفورت مقرراً أنه فوجىء بمشاعر خاصة وأليفة أحس بها إزاء بعض الأشياء التي يصفها بأنها رمزية Symbolic .

وهذه الأشياء - فيما يرى جوته - ليست إلا « حالات ظاهرة تمثل عديداً من الحالات الأخرى وتستقطبها ... وتؤثر فينا تأثيراً مألوفاً أو غريباً ، وتجمع ما بين الذاتي والخارجي وتوحدهما ... فحيثما يمتزج الذاتي بالموضوعي ينبثق الرمز الذي يمثل علاقة الإنسان بالشيء ، وعلاقة الفنان بالطبيعة ، ويحقق الانسجام العميق بين قوانين الوجدان وقوانين الطبيعة »[١] .

وحين يفهم جوته الرمز على أنه يمثل امتزاج الذات بالموضوع والفنان بالطبيعة فإنه يكون منطقياً مع نزعته المثالية التي ترد العالم الخارجي إلى رموز للشاعر ، وترى في الطبيعة مرآة للفنان ، وظاهرة ينفذ منها إلى قيم ذاتية وروحية . ورغم أن إشارته هذه إلى الرمز عابرة وسريعة ، قد كانت ذات أثر في معاصريه وبخاصة « شلنج » و« شليجل » ثم فين تلاهم :

أما « كانت » فيمضي إلى أبعد مما وصل إليه « جوته » إذ يشير في كتابه « نقد العقل المحض » إلى أن الرمز « بعد أن ينتزع من الواقع يصبح طبيعة منقطعة مستقلة بحد ذاتها وليس من علاقة بينه - وهو تشخيص للفكرة عن الشيء ولتجريد صورته - وبين الشيء المادي إلا بالنتائج[٢] » . ومؤدى هذا أن الرمز بعد اقتطاعه من حقل الواقع يغدو فكرة مجردة ، ومن ثم لا يشترط التشابه الحسي بين الرمز والمرموز ، بل العبرة بالواقع المشترك والمتشابه الذي يجمع بينهما كما يحسه الشاعر والمتلقي .

---

(١) R. Welleke, A History of Modern Criticism.New Haven, 1955, p.210-211.

(٢) راجع : انطون كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث . بيروت سنة ١٩٤٩ ص٩ .

ومثلما كانت نظرة كل من « جوته » و« كانت » إلى الرمز الأدبي مثالية تعتمد في الأصل على فعالية الذات ، كانت نظرة « كولردج » الذي أسس فكرته عن الرمز على نظريته الشهيرة في التفرقة بين الخيال imagination والوهم Fancy ، فالخيال هو القوة الحيوية التي تذيب المادة لخلقها في نظام جديد ، أما الوهم فطريقة من طرق التذكر الذي يجد مادته حسب قانون التداعي association . والوهم هو أساس الاستعارة allegory والمجاز metaphor ، على حين يعتبر الخيال منبع الرمز ومصدره الرئيسي ، وبواسطته يمكن للفنان أن يستشف العام من خلال الخاص ، والأبدي الخالد من خلال ما هو دنيوي وموقوت[1] .

هذه المحاولات الثلاث على طريق الرمز الأدبي يمكن اعتبارها محاولات رائدة ، إذ تلحظ عنصري الإيحاء والتجريد في الرمز ، وهما من أهم الأسس التي قامت عليها فلسفة الرمز الحديثة ، ثم هي محاولات إن اختلفت من حيث الصيغة ، فإنها تتفق جميعاً من حيث اعتمادها على النزعة المثالية التي تنظر إلى الكون من خلال عدسة الذات ، وترى في الطبيعة رموزاً لحالات النفس الشاعرة .

<u>محاولات حديثة</u>[2] : وقد كان مؤتمر الجمعية الفلسفية الفرنسية في ٧ مارس سنة ١٩١٨م ، ومناقشتها لمفهوم الرمز le symbole من أهم ما أسميناه بالمحاولات الحديثة . وقد كان المشتركون في الاجتماع متفقين على أن الرمز « شيء حسي معتبر كإشارة إلى شيء معنوي لا يقع تحت الحواس ، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين الشيئين أحست بها مخيلة الرامز »[3] .

ومنذ ذلك الحين أصبح واضحاً أن الرمز بمعناه الدقيق يتميز بأمرين :

أولاً : أنه يستلزم مستويين ، مستوى الأشياء الحسية أو الصور المادية التي تؤخذ قالباً للرمز ، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها ، وحين يندمج المستويات في عملية

---

(١) The Literary Symbol, pp. 38-39

(٢) لا تفوتنا الإشارة إلى ذلك التعريف الذي قدمته دائرة المعارف البريطانية ، إذ جاء في طبعتها الرابعة عشرة ، الجلد ٢١ – مادة symbolما يلي : الرمز عبارة تطلق على شيء مرئي يمثل للذهن شيئاً غير مرئي ، لعلاقة بينهما هي المشابهة .

(٣) عدنان الذهبي : سيكولوجية الرمزية – مجلة علم النفس – الجلد ٤ – العدد ٣ – ص٣٦٤–٣٦٥ . وكذلك : الجلد ٥ – العدد ٢ – ص٢٥٦–٢٥٧ .

الابداع نحصل على الرمز .

ثانياً : أنه لا بد من وجود علاقة بين ذينك المستويين ، هذه العلاقة التي تهب الرمز قوة التمثيل الباطنة فيه ، ونعني بذلك علاقة المشابهة التي لا يقصد بها التماثل في الملامح الحسية ، بل يقصد بها تلك الوشائج الداخلية بين الرمز والمرموز من مثل النظام والانسجام والتناسب وما إلى ذلك من سمات أساسها تشابه الوقع النفسي في كليهما . والرمز من هذه الناحية – كما يقرر تندال – ذو علاقة بالمجاز ، ولكنه مجازه شطره غير موضوعي وغير محدد ، ونعني بذلك شطره « الموحي به »[1] .

وإذا كان أساس الرمز هو تشابه الأثر النفسي وليس المحاكاة imitation فإن النتيجة المباشرة لهذا أن الرمز « لا يقرر » و« لا يصف » بل « يومىء » و« يوحي » بوصفه تعبيراً غير مباشر عن النواحي النفسية ، وصلة بين الذات والأشياء تتولد فيها المشاعر عن طريق الإثارة العاطفية لا عن طريق التسمية والتصريح وترتيباً على هذا فإن الفرق بينه وبين الإشارة يكمن في أن الإشارة تدل على مشار إليه محدد ، أما الرمز فيومىء إلى شيء ما ولكنه غير محدد ولا معين[2] .

ويمكن القول – في ضوء ما سبق – أن من نظروا إلى الرمز على المستوى اللغوي كانوا متأثرين بثقافتهم الخاصة ، فانتهوا به إلى معنى « الإشارة » اللغوية ، وأن من نظروا إليه على المستوى النفسي لم يستطيعوا أن يلمحوا – فيما عدا يونج – من الآفاق الرحيبة التي يمتد إليها هذا المصطلح غير « اللاشعور » بوصفه منبعاً للرموز ، بل إن الرواد الثلاثة جوته وكانت وكولردج حين تناولوا الرمز كانوا يتحدثون عن نظرية في فلسفة علاقة الذات بالكون أكثر مما كانوا يتحدثون عن نظرية في الإيحاء الفني .

---

(١) The Literary Symbol, p. 12

(٢) المرجع السابق ، ص١٦ .

- ٣ -

وفي اعتقادنا أن أي تحديد للرمز الأدبي ينبغي ألا يهمل المستويين معاً : مستوى الصياغة الفنية ، ومستوى الإيحاء الناجم عن تشابه الوقع النفسي ، مع أن الفصل بين المستويين يعتبر في الحقيقة فصلاً تحكمياً ، لأننا نعتبرهما وجهين لشيء واحد ، وليسا شيئين مختلفين ، ومن ثم يصبح الرمز الأدبي تركيباً لفظياً أساسه الإيحاء بما لا يمكن تحديده ، بحيث تتخطى عناصره اللفظية كل حدود التقرير ، موحدة بين أمشاج الفكر والشعور ، ولعل هنري بريمون كان يلحظ هذا الجانب حين قرر أن « للقصيدة معنيين ، المعنى المباشر وهو نثر القصيدة أو جزؤها الكدر ، والمعنى الذي يفيض أن يستقطر من الأبيات وهو المعنى الأم الذي لا يفهمه إلا شاعر أو أشباهه ، المعنى السري الذي لا يمكن إيضاحه أو حصره »[1] . وكلامه هذا يعني أن الوعي بالرمز يمر بمرحلتين تكادان تتواكبان زمنياً :

١ - مرحلة العطاء المباشر الذي يقدمه الرمز ، باعتبار أن عناصره مستمدة في الأصل من جزئيات الواقع ، وأن ألفاظه وعلاقاته اللغوية ألفاظ وعلاقات ذات دلالة سابقة ، وهذا ما أسماه بالمعنى المباشر أو « الجزء الكدر » من القصيدة .

٢ - مرحلة تلقي الإيحاء الرمزي والاستسلام له ، باعتبار أن الرمز ليس محاكاة حرفية للواقع ، بل هو استكناه له ، وتحطيم لعلاقات الطبيعة ، ومن هنا تنبع حيويته وخصوبته وإيحاؤه .

معنى ذلك أن الرمز يبدأ من الواقع ليتجاوزه فيصبح أكثر صفاء وتجريداً ، ولكن هذا المستوى التجريدي لا يتحقق إلا بتنقية الرمز من تخوم المادة وتفصيلاتها ، لأنه يبدأ من الواقع ، ولكنه لا يرسم الواقع بل يرده إلى الذات ، وفيها تنهار معالم المادة وعلاقاتها المحسوسة لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية للشاعر ، ومن ثم قد يخيل لنا في كثير من الأحيان أن الشاعر الذي يستخدم الرمز يعبث في صوره بالطبيعة

---

(١) انظر : روز غريب : النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، بيروت ، سنة ١٩٥٢ ، ص١٠٧ .

وبعلاقات المادة ، والحقيقة أنه لا عبث هناك ، إذ ليس ضرورياً أن يكون عالم الفكرة مطابقاً لعالم الواقع ، أو أن يكون الذاتي تكراراً للموضوع ، بل الغالب أن يكون للذاتي واقعيته الخاصة ، ولكنها واقعية من طراز خاص لا يعتد فيها بالمادي والمحسوس إلا بقدر أثرهما العميق في النفس . وفي تلك الحالة لا تصبح وحدة القصيدة محكومة بالموضوع أو الموقف الخارجي بل بوجدان الشاعر ذاته ، فلقد تبدو قصيدة « كالمقبرة البحرية » لبول فاليري وكأنها تعالج موضوعاً خارجياً هو تلك المقبرة الموحشة المحاذية للبحر . غير أن هذا الموضوع لا يرى في الحقيقة إلا من خلال ذات الشاعر وإحساسه ، وبالمثل قد يتوقع من شاعر « كبدر شاكر السياب » حين يقف عند موضوع مثير كالدمار الذي أحدثته القنبلة الذرية في هيروشيا ، أن يصور الآثار الحسية لتلك المأساة الإنسانية ، ولكنه - على الكعس من ذلك - يركز جهده في الإيحاء بآثارها النفسية ، ولا يستبقي من نسيج الواقعة إلا بعض الخيوط الرئيسية ، التي يعيد صياغتها في إطار من الأوهام والهلاوس لا يفصح عنها الشاعر مباشرة ، ولكنه يديرها على لسان مريض في مستشفى الصليب الأحمر في هيروشيا مصاب بالزهري الذي افترس دماغه حتى عاد يتخيل أشياء لا وجود لها إلا في وعيه المصدوم :

مـاذا تريـد العيـون السـود ؟ إن لهـا ... مـا لست أنسـاه منهـا حين أنسـاهـا
مـا بـالهُنّ استَعَضْنَ البُوم أوْعيـةً ... عَنْ أوْجُـه الغيـد حتى ضـاع معنـاها
أيْن المَنـاقير مِنْ لَغْـوِ مَرَاشِفِهـا ... رِئي وأيْن ابتسـام كان يَغْشـاهـا
من هـذه الخربـة الظلمـاء محـدقـة ... بي أعين البوم من أجـداث مـوتـاهـا؟
قفراء من غير ثكلى شف مئزرهـا ... عن وهـج فـانـوسهـا الكابي وأخفـاهـا
تسعى كاصطـاد في ليـل يراعتـه ... طفـل ، وطـارت وقـد ألـوى جنـاحـاهـا
محنيـة تتقرى كل شـاهـدة ... من كل قبر كا لـو كان طفـلاهـا
في كل قبر يـنوقـان الردى ديـة ... عن يـؤاوي وعن أحيـاء دتيـاهـا
نـادتهما فانبرى يـزقـو لصيحتهـا ... - من حيث رد الصدى - بوم وناداها :
« أمـاه .. إنـا هنـا ، ريـح بنـا عصفت ... لم نـدر أين انتهينـا بعـد لقيـاهـا »
وانشـق من خلفهـا قبر ليبلعهـا ... واحتـازهـا واشرأبت منـه كفـاهـا [١]

---

(١) بدر شاكر السياب : ديوان « أنشودة المطر » ص٥٢-٥٣ .

في هذه الصورة يبدو واضحاً اعتماد الشاعر على تداعي المبصرات الوهمية بدلاً من الترتيب المنطقي ، وفيها كذلك يستعيض الشاعر عن الرصد الخارجي لآثار المأساة بتحسس وقعها الذاتي ، فلا يبقى من تلك الآثار إلا ما له أهمية خاصة في إثارة مكامن الفزع والرهبة في نفس المتلقي وإشعاره بعمق الدمار الذي خلفته تلك المأساة ، كالخرببة الظلماء ، والقفر ، والقبر ، والردى ، ولكنه يعيد تشكيل هذه المفردات في نمط جديد من العلاقة النفسية ، « فالعيون السود » التي كانت تطالعه من وجوه الغيد لم تتغير عما كانت عليه قبل الواقعة ، ولكن الذي تغير هو الإطار المكاني الذي أضحى يراها فيه ، فقد أصبحت تسكن رؤس البوم بدلاً من وجوه الحسان ، ومع أن « البوم » – فيا نألفه – ذو مدولو واقعي محدد ، فإن وضعه داخل هذه القطعة قد خلع عليه دلالة رمزية أخرى ، فهو المعادل الفني لنذر الموت ووسائل الدمار التي صنعت الحادثة ، والتي تركت العامر خراباً قفراً إلا من أم ثكلى – هي نموذج لآلاف الأمهات أو للإنسانية بأسرها – تسعى وراء أطفالها الموتى ، وحتى الصورة التي يرسمها الشاعر لهذه الثكلى تصطبغ بجو وهمي يتجاوز ما هو معهود في الواقع ، فهي في جوف الليل تنحني على شواهد القبور تتقراها . حتى إذا أعياها الجهد نادت أبناءها فكان صوت البوم رجع الصدى ، بينما ينشق من خلفها قبر جديد يبتلعها فلا يبقى منها سوى كفين ممتدتين للريح ..

ويتصل بهذا أن من خصائص الرمز الأدبي أن يجتمع فيه الحقيقي وغير الحقيقي ، فهو ثنائي كما تقول « فلورنس كين »[1] والشاعر يتتبع جزئيات الوجه الحقيقي ويؤكده بما هو من سماته المميزة ، ولكنه – في الوقت ذاته – يترك لنا الباب مفتوحاً لكي نحس بالوجه الآخر من الرمز ، ونستشف ما أراد أن يومىء إليه ، وبذلك يجمع الرمز بين الحقيقي – وهو صورته المادية – وغير الحقيقي – وهو محتواه الرمزي – ، ويتجاوز حدود العلاقات الحسية والدلالات الوضعية الضيقة . فلو أننا قرأنا قصيدة الشاعر « صلاح عبد الصبور » المسماة « العائد » لبدا لأول وهلة وكأنه يتحدث عن طفل حزين شريد ضل عن ذويه فترة من الزمن ثم عاد فوجدهم في انتظاره شوقاً ولهفة وحنيناً ، بيد أن القراءة الثانية للقصيدة سرعان ما تنقلنا إلى الوجه الآخر من الرمز ، ذلك الوجه الحقيقي ، الذي يتسع لشتى ألوان التأويل :

---

(١) انظر : د. عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب ، القاهرة سنة ١٩٦٣م ص٧٥ .

طفلنا الأول قد عاد إلينا
بعد أن تاه عن البيت سنينا
عاد خجلان حيياً وحزينا
فتلمسنا بكف نبضت فيها عروق الرعشة الأولى الجبينا
وتعرفنا عليه
وبكى لما بكينا في يديه
وارتمى بين ذراعينا ، وأغفى مطمئناً ، وغفونا
وتكسرنا على عينيه ظلا
وتهدجنا على مبسمه المزموم أنفاسا نديات وطلا
واستدرنا حوله
شفقاً أسمر من حول هلال نائم في قلبنا [1]

فالرمز في هذه القصيدة ذو مستويين : المستوى الحقيقي الذي اتخذه الشاعر بمثابة القالب لعاطفته ، وهو الطفل العائد ، ثم المستوى التجريدي الرمزي ، ونعني به «الحب» الذي افتقده المحبان فترة من الزمن ، والذي أشبهت فرحتها بعودته فرحة الوالدين برجوع طفلها الغائب .

وقد أكد الشاعر المستوى الأول بأبرز خصائصه ، فمن سمات العائد أن يتلقاه ذووه بالعناق فيرتمي بين سواعدهم ، وأن يشتد بها لفرح فيبكون ، وان يتحلقوا حوله ، إلى غير ذلك من الصور التي تغذي الوجه الحقيقي من الرمز ، غير أنه بين الحين والآخر كان يفاجئنا بما ينحرف بنا عن ذلك المستوى الحقيقي إلى المستوى التجريدي المرموز ، ومن هذا حديثه عن الرعشة الأولى ، وأن العائد هلال نائم في القلب ، ثم قوله في المقطع التالي « وهو ما زال صغيراً والهاً » ، وما هكذا يكون الأطفال الحقيقيون ، إنما تلك سمات أقرب إلى الحب الضائع منها إلى الطفل المفقود .

وإذا كنا نقول بأن الرمز يجتمع فيه الحقيقي وغير الحقيقي ، فليس معنى هذا امكان

(١) لا أدري إذا كان الشاعر قد قرأ قصيدة روبرت بروك المسماة « اليوم الذي أحببته ... » ، فبينها وبين قصيدته المتوتين : « طفل » ، « العائد » بعض الملامح المشتركة . انظر ديواني الشاعر : « الناس في بلادي » ص١٠٠ ، « أقول لكم » ص٣٦ .

الفصل بين الرمز المرموز ، لأنها في الحقيقة وجهان لشيء واحد ، يهمنا فيها الرمز بقدر ما يهمنا المرموز ، فالقالب في النموذج السابق يعنينا فنياً بمثل ما تعنينا إيماءاته النفسية والشعورية ، وفي هذا يكمن عنصر آخر من عناصر الاختلاف بين الرمز والإشارة ، لأن الإشارة لا تعنينا في ذاتها ، بل بما تدل عليه ، أو بالأحرى لا قيمة لها مطلقاً بمقدار ما توصلنا إلى المشار إليه ، ولعل هذا هو السبب في صعوبة ترجمة الرمز ونثر كل معطياته ، وبعبارة أوضح ليس بالامكان أن نقول عن رمز من الرموز أنه يعني كذا وكذا فحسب ، وإلا لما كان موحياً ، « فأمر الرمز - كما يقول تندال - يماثل تماماً تلك المقولة التي قررها الراقص حين قال : لو استطعت أن أقول ما يعنيه (يقصد الرقص) لما كانت بي حاجة إلى أن أفعله »[1] .

وبما أن الرمز تكثيف للواقع وليس تحليلاً له ، فإن فيه من هذه الناحية ما يصله بالأحلام من حيث ميل كليهما إلى الادماج والتجمع بحذف بعض الأجزاء المرموزة ، أو الاكتفاء من مركباتها الكثيرة بجزء واحد فقط ، أو الإيماء بالصورة إلى عناصر عديدة ذات سمات مشتركة[2] ، ولعل هذا الأسلوب المكثف هو سبب ما فيها من غموض تتعدد فيه مستويات التأويل ولا تتانع ، فليس ثمة رمز يفضي بكل محتواه لقارىء واحد .

وجزئيات الرمز ليست لها قيمة ذاتية ، بل تنبع قيمتها من وظيفتها الايحائية في البناء العام للرمز ، فكل جزئية لا تعني أكثر من دلالتها الوضعية ، ولكنها تعني الكثير متى أصبحت عضواً حياً في جسم الرمز ، وفي هذا نكتشف حقيقة أخرى من حقائق الرمز الأدبي ، فهو سمة في الأسلوب وليس سمة للكلمات ، والعمل الشعري يصبح أكثر إحكاماً وإثارة ، إذا تآزرت فيه عناصر الرمز تآزراً كلياً يمتد على رقعة القصيدة فيخلق فيها نبضاً شعرياً شاملاً ، وذلك مستوى من الرموز يرجح الرموز الجزئية ويفوقها فناً ، وفي تلك الحالة لا يعتد الشاعر بالشيء في ذاته ، بل بوقعه أو بشذاه النفسي ، وهذا هو الفارق بين الشاعر الحق وبين من يسترون سطحية تجاربهم بانتقالات صورية لا أساس لها من الواقع والنفس معاً . فليس الرمز - كما حسب بعضهم - بقعاً بصرية متناثرة ، وإنما هو وعي بالتجربة الشعرية ، وتوجيه دقيق لكل العناصر كي تلتقي في النهاية عند

---

(١) The Literary Symbol, p. 11.

(٢) عن رمزية الأحلام يراجع : سيجموند فرويد ، محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي ، ص١٥٥-١٨١ .

الإيحاء بهذه التجربة . وليس من باب الصدفة أن نقرأ قصيدة « كأنشودة المطر » للشاعر العراقي بدر شاكر السياب فنجد معظم مفردات التصوير فيها تنبعث – رغم اختلافها – من مجال حسي واحد ، هو الطريقة التي يتجدد بها شباب الطبيعة ، حين تطرح عن نفسها ذبول الخريف لتستقبل الشتاء بكل ما يحمله من بشائر المطر : رمز الخصوبة والنماء . وقد استغل السياب حتمية هذه الظاهرة الحسية للإيحاء بحتمية مماثلة ليس مجالها الطبيعة ، بل مجالها شخصية الإنسان العربي الذي يتنبأ له الشاعر بميلاد جديد يتخلص فيه من عقم الحاضر وجفافه إلى حيث يبني ويبدع ، ذلك هو قانون الوجود الذي يستنبطه الشاعر من دورة الموت والحياة في الطبيعة ، والذي لا يشذ عنه الإنسان :

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء .. كالأقمار في نهر
يرُجّه المجداف وَهْناً ساعة السَّحَر
كأنما تنبض في غوريهما النجوم
وتغرقان في ضباب من أسى شفيف
كالبحر سرح اليدين فوقه المساء
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف
والموت والميلاد والظلام والضياء
فتستفيق ملء روحي رعشة البكاء
ونشوة روحية تعانق السماء
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر (١)

فغالبية عناصر العمل الشعري هنا – رغم ذاتية ما بينها من علاقات – ترجع إلى منبع حسي واحد ، هو لحظة التحول التي تعتري الطبيعة ، حيث تتلاقى الأضداد ، وينبثق النقيض من النقيض ، وحيث يختلج الوجود في آن واحد بالخريف والشتاء ، والموت والميلاد ، والضياء والظلام . أما « ساعة الفجر » التي ترددت في هذا المقطع فلعلها

(١) أنشودة المطر – ص١٦٠ .

لم تتكرر اعتباطاً ، لأنها إحدى لحظات التحول في مدار الليل والنهار ، وهي اللحظة التي يشرق عندها الفجر من أكنة الليل ، وهي كذلك رمز لمفترق الطريق الذي يقف عنده الإنسان العربي بين ماض داج ومستقبل وضيء . وهنا تكتسب عينا الحبيبة اللتان يتحدث عنهما الشاعر – وربما ذكرتنا هذه الحبيبة بالوطن – قيمة رمزية تتجاوز ما هو مألوف في المطالع الغزلية التقليدية .

– ٤ –

وإذا كان الرمز هكذا – رؤيا شعرية ذاتية تعيد تشكيل الواقع وصياغته ، فكيف إذن يتميز عن الصورة ، وما طبيعة علاقتها به إن كانت ثمة علاقة ؟ .

يبدو أن الفارق بين الرمز والصورة ليس في نوعية كل منهما بقدر ما هو في درجته من التجريد والتركيب ، فالرمز وحدته الأولى صورة حسية تشير إلى معنوي لا يقع تحت الحواس ، ولكن هذه الصورة بمفردها قاصرة عن الإيحاء ... والذي يمنحها معناها الرمز إنما هو الأسلوب كله ، أي طريقة التعبير التي استخدمت هذه الصورة وحملتها معناها الرمزي ومن ثم فإن علاقة الصورة بالرمز من هذه الناحية أقرب إلى علاقة العموم والخصوص أو علاقة الصورة البسيطة بالبناء الصوري المركب الذي تنبع قيمته الإيحائية من الإيقاع والأسلوب معاً .

أضف إلى ذلك أن كلا من الرمز والصورة يعتمد على نوع من التشابه analogy بين الصورة وما تمثله ، والرمز وما يوحي به ، ولكن بينما تظل الصورة على قدر من الكثافة الحسية يبلغ الرمز درجة عالية من الذاتية والتجريد يصبح معها طبيعة منقطعة ، مستقلة بحد ذاتها ، وليس من علاقة بينه وبين الشيء المادي إلا بالنتائج ، ومن أجل هذا كان ما يحصل عليه القارىء من الرمز غير متوقف – فقط – على ما بثه الكاتب أو الشاعر خلاله ، وإنما يتوقف في المقام الأول على حساسية المتلقي ووعيه به ، فالرمز يقع – كما يقرر اليوت – في المسافة بين المؤلف والقارىء ، وصلته بأحدهما ليست بالضرورة من نوع صلته بالآخر ، إذ الرمز بالنسبة للشاعر محاولة للتعبير ، ولكنه بالنسبة للمتلقي منبع إيحاء ، وهما وضعان مختلفان[١] .

(١) انظر كتاب تندال المشار إليه ، ص١٧ .

ومع ذلك فإن علاقة الرمز بالصورة ليست بالضرورة علاقة مفارقة ، فقد تتعقد الصورة وتتآزر عناصرها تآزراً إيحائياً حتى تبلغ درجة من التجريد تصلها بمشارف الرمز ، ومن أجل هذا كان الخلاف بينها وبين الرمز نظرياً ينهار عند الممارسة الفنية إذا أحسن الشاعر استغلال ما في الصورة من قيم إيحائية ، ومن أجل هذا أيضاً نظر إليها بعض المحدثين ممن تأثروا بالنظرية الرمزية نظرة لا تبعد كثيراً عما نفهمه من الرمز ، فهي فيما يرى هولم T.E.Hulme – رائد المدرسة التصويرية – تمثيل حسي يعبر عن رؤيا ، ولا يقنع بالإبانة عن العاطفة أو الشعور ، بل يخلقها خلقاً [1] .

ولا يتحرج تندال – ناقد الرمزية المعاصرة – من التصريح بأن الصورة نوع أساسي من أنواع الرمز ، فهي – كما يقول – تجسيد لفظي للفكر والشعور [2] . ولعل إلحاح كليهما – هولم وتندال – على أن يكون المستوى الحسي للصورة قادراً على إثارة المشاعر والأفكار هو ما يقربها من النظرة الفنية للرمز باعتباره رؤيا وصلة حية بين الذات والأشياء .

وعلى أقلام بعض شعراء العصر ، ممن تأثروا بالمدرسة التصويرية والشعر الرمزي معاً ، يكاد يمحي التفاوت في درجتي الإيحاء والتجريد بين الصورة والرمز ، إلى حد أن الحديث عن أحدهما ربما كان – في الوقت ذاته – حديثاً عن الآخر ، وفي هذا التطور غدت الصورة أكثر إيحاء ، كما غدا الرمز أقل تجريداً عما كان عليه عند رواد المدرسة الرمزية الأوائل ، وقد تبلور هذا التطور بصفة خاصة في تفكير شاعرين من أبرز الشعراء المحدثين وأعظمهم تأثيراً في شعرنا العربي المعاصر ونعني بهما ازرا باوند ، وت.س. اليوت .

أما « باوند » فيرى أن الصورة « مظهر لمركب عاطفي وعقلي في لحظة من الزمن » [3] ، على حين يراها « اليوت » معادلاً لفظياً له ذاتيته واستقلاله عن كل من الشاعر والقارىء ، مدفوعاً إلى ذلك بنظريته الشهيرة في استقلال العمل الفني ، وأن الإنسان يتهيأ لكي يصبح فناناً عندما يتوقف عن الاهتمام بعواطفه الخاصة إلا من حيث

---

(١) المرجع السابق ص١٠٢ .

(٢) السابق ص١٠٥ .

(٣) Theory of Literature, London, 1954, p. 192.

هي مادة يستقي منها شعره ، إذ « ليست عواطفنا محور القيمة الفنية ، وإنما المحور هو الطريقة التي ننسق بها تلك العواطف ونعبر بها عنها »[1].

ما طبيعة تلك الطريقة الفنية التي يشير إليها اليوت بكل هذا الاهتمام ؟ إنها في رأيه المعادل الموضوعي Objective Correlative الذي يلجأ إليه الشاعر لتجسيد عواطفه وأفكاره دون البوح بها على نحو ذاتي مباشر ، وهذا المعادل الموضوعي يعني بدوره مجموعة الأشياء أو سلسلة الأحداث التي تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص ، بحيث إذا عرض الشاعر هذه الأشياء والأحداث على نحو ما ، فإن المتلقي يضحي في حالة إثارة شعورية غير محدودة .

وبهذه المقدرة الموضوعية على تفجير أكثر العواطف ذاتية وعمقاً ، وبتلك الطاقة الإيحائية التي حملتها الصورة في فكرة المعادل الموضوعي ذابت الحدود – أو كادت – بين الرمز والصورة الشعرية . ولئن كان الاتكاء على هذه الطاقة الإيحائية قد أدى بالقصيدة الحديثة إلى نوع من « الإبهام » ، فقد كان ذلك نتيجة طبيعية لانعطاف الشاعر المعاصر تجاه الحياة الباطنة ، باعتبارها بؤرة الإدراك ، تجمع أشعة الواقع المبعثرة لتبثها في تعبير مثير يتجاوز التقرير والوصف والتسمية ، ويعتمد على الوقع الصوتي للألفاظ وتجديد النسيج التركيبي المألوف بغية تعطيل القوى القاهرة وإثارة القوى الشاعرة ، على أن هذا الابهام – في التحليل الأخير – ينبغي ألا يتحول إلى ألغاز يستر العجز بالغموض ، أو إغلاق يهدر طاقة الفن الشعري من حيث هو بوح وإفضاء ، فمن الغموض ما يتكلفه الشاعر متظاهراً بعمق التفكير ، وهو حينئذ لا يخدع إلا نفسه ، ومنه ما ينشأ نتيجة صعوبة التعبير عن عاطفة قوية أو حالة نفسية تستعصي على الكشف أو التحديد .

إن جمال الرمز قائم – ولا ريب – على عمقه وعظمة الفكرة فيه ، ولكننا لن نستطيع أن ندرك مدى عمقه إذا كانت القصيدة طلسماً محكم الرتاج ، وتلك حقيقة يحسن ألا يتجاهلها شعراؤنا المحدثون إذا أرادوا لنتاجهم مكاناً في ديوان الشعر العربي ، ولتكن لنا عبرة من شعراء الرمز في الآداب الأوروبية ، لقد مات منهم أولئك المتلاعبون بالألفاظ والغارقون في خضم النظريات ، ولم يعش إلا الرمزيون بالرغم منهم ، هؤلاء الذين عرفوا كيف ينقذون أنفسهم من جحيم الغموض المطلق ، والذين لم يضيعوا في أمواج المناقشات المذهبية الحادة .

---

(١) إليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، بيروت ، سنة ١٩٦١ ، ص١١٩ .

حركة إحياء التراث العربي في العراق

أ.د. سامي مكي العاني

الجامعة المستنصرية

من الأحكام المعروفة أن مكانة أي شعب من شعوب العالم إنما تقاس بمقدار ما استنبط أبناء ذلك الشعب من الحقائق ، وبموقف ذلك الشعب تجاه تلك الحقائق . ثم ما أنجز بعد الإطلاع على تلك الحقائق .

ويكفي لأيّ حكم عدل أن يتبيّن مكانة العرب في كل ذلك ، من خلال تراثهم الزاخر ، وحضارتهم الوارفة عبر القرون .

وأجدني في غنىً عن تأكيد هذه القضية ، لأنها صارت من البدهيات التي يعرفها كل قارىء .

كما أجدني في غنىً عن تأكيد تواصل التراث العربي في أرجاء الوطن العربي عامة وفي وادي الرافدين خاصة ، منذ العهود القديمة إلى أن أصبحت بغداد عاصمة الدنيا ، ولقرون عديدة .

فعلى أرض (الأنبار) من بلاد الرافدين كتبت حروف أول أبجدية في التأريخ ، فكان لها شرف إيجاد الكتابة ، وعن أبناء الرافدين أخذتها بقية العرب ، وانتشرت في الناس[1] .

وفي أرض وادي الرافدين اكتُشفت أقدم مكتبة ، تضم حوالي ثلاثة آلاف وثيقة ، ترجع إلى ٢٧٠٠ - ١٩٠٠ سنة ق.م[2] .

وفي بغداد قام أول مصنع للورق في العالم الإسلامي خلال القرن الثاني للهجرة[3] .

وفي بغداد أُنشئت أول وأقدم مكتبة عربية عامة ، أنشأها هرون الرشيد في القرن الثاني للهجرة ، وسمّاها بيت الحكمة ، ثم تعهدها من بعده ابنه المأمون حتى صارت أكبر خزائن العالم في عصره[1] .

وفي ربوع بغداد قامت أقدم جامعات العالم (النظامية) في عصر الوزير نظام الملك سنة (٤٥٩هـ)[2] .

---

(١) الفهرست : ٤٦ .

(٢) المكتبة ص٧ .

(٣) تاريخ الكتاب الإسلامي ٨٩ .

(١) انظر المكتبة ص١٥ .

(٢) وفيات الأعيان ١٢٩/٢ .

إن التراث الذي أتحدث عنه لا يعني علوم الأدب والشعر والدين والتاريخ وما تشعّب عن ذلك فحسب . بل هو كل ما صدر عن الفكر العربي الخلاّق ، وكل علم وفن ساهم في بناء الحضارة العربية العملاقة الخالدة ، حتى عدّ بعض مؤرخي الحضارة العربي أن فنون ما ألف فيه العرب تنيف على الثلاثمائة فن .

وسأقصر حديثي هنا على التراث العربي المخطوط فقط ، لأني مؤمن بأن التراث المخطوط هو الوعاء الذي حفظ لنا كل إبداعات الأسلاف .

ومنذ القدم فطن أعداء الأمة إلى مكانة التراث ، فأغاروا عليه ، وحاولوا طمسه ، تارة بالحرق وأخرى بالغرق ، وثالثة بالخرق .

وما أحداث كارثة بغداد على أيدي التتار عام ٦٥٦هـ بخافية على القراء ، وقد أفاض المؤرخون بالحديث عما صنع أولئك الغزاة المحتلون بمكتباتها وتراثها وعلمائها . ظناً منهم أنهم يستطيعون بذلك أن يشفوا غلّ أحقادهم على الحضارة العربية الإسلامية . وأنهم سوف يستأصلون بذلك أعظم الأعمدة التي ترتكز عليها حياة الأمة ، كما يظن ذلك أحفادهم هذه الأيام .

وقد خيّب الله ظن أولئك وهؤلاء ، فقيّض لهذه الأمة مَنْ وهب ماله ، وأنفق كل أيام حياته ، بل أراق دماءه رخيصه في سبيل الحفاظ على مقومات هذه الأمة . وفي طليعتها تراثها العتيد .

ولم تنفصل حركة إحياء التراث عن حركة اليقظة القومية ولا قامت بمعزل عنها . وإنما كانت عنصراً أساسياً في برنامجها ، وموقعاً من مواقع النضال في الميدان العام الذي تقاسمه الروّاد فيما بينهم .

وفي كل مجال ، كان الاهتمام البالغ باستقراء ماضي تاريخنا ، لا قصداً إلى الرجوع إليه ، والوقوف عنده ، وإنما كان القصد إلى الإنطلاق بالأمة من حيث انتهت مراحل سابقة أعطتها كل ميراثها وكل تجاربها [١].

ومن هنا حدّد الرئيس القائد صدام حسين اعتزازه الكبير بتراث الأمة حين قال :

---

(١) تراثنا بين ماض وحاضر ص٥٧ .

فنحن لا ننسخ الماضي ولا نستنسخ عن الماضي ، وإنما يستلهم روحه بصيغة جديدة من التصور[٢] .

وأولى الرئيس القائد التراث العربي كل الاهتمام حين قرر بأن الاهتمام بالتراث والتاريخ مسألة جوهرية وأساسية ، إذ إن بناء حاضر جدي ومزدهر يستدعي الاهتمام بالماضي ، دراسةً واستشهاداً ، واعتزازاً بجوانبه المشرقة ، لأن الحاضر والمستقبل المزدهر إنما هو امتداد للماضي في جانب مهم منه[٣] .

وكان للعراق دوره الفعّال في ميدان التراث العربي ، فعمل مع كل الأشقاء العرب ، حيثما كانت أقطارهم للحفاظ على ذلك التراث وصيانته أولاً ، ثم إعادة الحياة إليه ثانياً ، سالكاً إلى ذلك كل السبل التي تؤدي إلى تحقيق هذا الغرض النبيل .

ومن خلال الأسداف الكثيفة في عصر التخلف والاستبداد كان يلوح في آفاق الوطن بصيص من نور رجال يحاولون تبديد ذلك الظلام الدامس ، ويعملون على تمزيق الأستار السميكة التي وضعتها عصور المحن والتخلف فوق تراث أمتهم الخالد ، لتخفيه عن عيون أبناء هذه الأمة ، ولئلا تستشف منه الأجيال الإيمان بقدرتها على الإضافة والخلق والإبداع ، ولئلا تدرك من فيضه الزاخر حركة الأمة التأريخية الموجهة التي نهض بها الآباء والأجداد .

لقد وجدت هذه الفئة الخيّرة من الرجال ، فكانوا المصابيح الهادية ، والروّاد الأوائل لحركة إحياء التراث العربي في العراق لاكتشاف جوهر الذات العربي والبحث عن جذورها الأصيلة .

ومن أبرز جيل هؤلاء الرواد الكبار أبو المعالي محمود شكري الآلوسي ، كان مؤرخاً عالماً بالأدب والدين ، ومن أوائل الدعاة إلى الإصلاح .

ولد في بغداد سنة ١٢٧٣هـ وأخذ العلم عن أبيه وعمه وغيرهما ، وتصدّر للتدريس في داره وفي بعض المساجد ، وحمل على أهل البدع في الإسلام ، فعاداه كثيرون ، وسعوا به لدى الوالي العثماني ، فنفاه إلى الأناضول ، فلما وصل إلى مدينة الموصل سنة ١٣٢٠هـ قام

---

(٢) حول كتابة التاريخ ص١٥ .

(٣) من حديث السيد الرئيس في البرلمانيين العرب مايس ١٩٨٢ .

أعيانها فمنعوه من تجاوزها ، وكتبوا إلى السلطان محتجين ، فسمح لـه بـالعودة إلى بغـداد ، فعاد إليها ، ولزم بيته عاكفاً على التأليف والتحقيق والتدريس ، حتى توفي سـنـة ١٣٤٢هـ ، ولـه اثنـان وخمسـون مصنفـاً ، بين كتـاب ورسالـة ، في التراث وعلـوم الـدين والأدب والتاريخ ، منها بلوغ الأرب في أحوال العرب ، ثلاثة أجزاء ، ألفه استجابة لطلب لجنة اللغات الشرقيـة في استكهولم ، وفـاز بجـائزتها . وأخبـار بغـداد ومـا جـاورهـا ، أربع مجلدات .

وحقق عدداً كبيراً من كتب التراث العربي ، منها « المستنصريات » لابن أبي الحديد . بغداد ١٩٢٣ و« نخب الذخائر في أحوال الجواهر » لابن الأكفاني . دمشق ١٣٢٧هـ .

وترك مكتبة تزخر بالمخطوطات النفيسـة ، أهـديت إلى مكتبـة الأوقـاف العـامـة في بغداد[١].

ومن الرواد الـدكتور مصطفى جـواد بن مصطفى البغـدادي . من الأدبـاء العراقيين الكبار ، ومحققيها الأثبات ، ولـد في سنـة ١٩٠٥ وتعلم ببغـداد والقـاهرة ثم بـالسـوربون في جامعة باريـس . وكان محدثاً لبقاً عرفته أكثر وسائل الإعلام العربية .

وقد توفي في سنة ١٩٦٩ بعد أن ترك عشرات المصنفات في الأدب والتـاريخ والتراث . وكان من الرعيـل الأول في تحقيـق نصـوص التراث العربي ، حقـق الحـوادث الجـامعـة والتجارب النافعة في المائة الســابعة لابن الفوطي سنة ١٣٥١هـ ثم توالت تحقيقاته بعد ذلك فصدر له « الجامع المختصر في عنوان التواريخ وعيون السير » لابن الســاعي ١٩٣٤ .

وظل يوالي تحقيقاته إلى مـا قبل وفـاتـه رحمـه الله ، حيث نشرت لـه وزارة الإعلام نصاً أعده للنشر قبل وفاته وهو « مختصر التأريخ » لابن الكازروني . صـدر سـنـة ١٩٧٠ . وقـد أملى في آخر سنوات تـدريسـه الجـامعي آراءه في أصول تحقيق النصـوص على طلبـة الدراسات العليا بقسم اللغة العربية – جامعة بغداد[٢].

(١) انظر لب الألباب ٢١٨ ؛ وشخصيات عراقية ٧ ؛ وأعلام العراق ٨٦ ؛ والأعلام ١٧٢/٧ .

(١) انظر في التراث العربي ص٥ . وفيه ترجمة وافية لحياته وسرد لمصنفات ومجلة المجمع العلمي العراقي ٣٦٤/١٨ وفيها ترجمته بخطه .

(٢) نشرها الدكتور محمد علي الحسيني ضمن كتابه «دراسات وتحقيقاته» بغداد ١٩٧٤ .

ومنهم الأب أنستاس ماري الكرملي ، ولد في بغداد ١٨٤٦ درس في فرنسا وعاد إلى بغداد فأدار مدرسة الكرمليين وعلّم فيها العربية والفرنسية ، ونشر مقالات كثيرة حول التأريخ والأدب والتراث العربي في مجلات مصر والشام والعراق ، موقّعة بأسماء مستعارة بلغت عشرة أسماء غير اسمه الصريح ، وأصدر مجلة (لغة العرب) في سنة ١٩١١ وألف عشرات الكتب في التأريخ والتراث منها (المعجم المساعد) في خمس مجلدات ، و(شعراء بغداد وكتابها) أما في ميدان التحقيق فقد كان من أقدم المحققين العرب في العصر الحديث حيث حقق الكثير من الكتب والرسائل منها : (العين) للخليل بن أحمد جـ١ بغداد ١٩١٤ و(الإكليل) للهمداني بغداد ١٩٣١ و(النقود) للبلاذري القاهرة ١٩٣٩ و(نخب الذخائر في أحوال الجواهر) لابن الأكفاني القاهرة ١٩٣٩ .

وكانت له مكتبة عامرة بالمخطوطات العربية النفيسة انتقلت بعد وفاته سنة ١٩٤٧ إلى جامعة الحكمة ببغداد . ثم آلت إلى مكتبة المتحف في مديرية الآثار العامة[١].

وعباس بن محمد العزاوي المحامي . ولد في بغداد سنة ١٨٩٠ ، وكان مؤرخاً ثقة ، وأديباً بارعاً ، ومحققاً ثبتاً ، عمل في المحاماة أربعين عاماً ، وجمع مكتبة عظيمة لا أظن أن مكتبة خاصة أخرى يمكن أن تضاهيها ، وقد كتب عشرات المؤلفات التأريخية والتراثية ، منها تأريخ العراق بين احتلالين في ثمانية أجزاء ١٩٥٣ بغداد وتأريخ الأدب العربي في العراق في جزئين ١٩٦٢ بغداد . ويعد هذا التأريخ أوثق المصادر في موضوعه ، وحقق عدداً كبيراً من المخطوطات مثل (فتوى في بيان مذهب اليزيدية) للربتكي سنة ١٩٣٥ بغداد و(منتخب المختار تاريخ علماء بغداد) للتقي الفاسي ١٩٣٨ بغداد و(النبراس في تأريخ خلفاء بني العباس) لابن دحية ١٩٤٦ بغداد وقد توفي في سنة ١٩٧١ وآلت مكتبته القيمة إلى مكتبة الآثار العامة[١].

وبقية جيل الرواد الأستاذ محمد بهجة الأثري[٢] – حفظه الله – ولد في بغداد سنة ١٩٠٤ وأخذ عن الإمام محمود شكري الآلوسي ولازمه حتى وفاته ، وهو الذي لقبه بالأثري

---

(١) انظر الأب أنستاس ماري الكرملي . حياته ومؤلفاته . وفهارس لغة العرب ١١٠–١٣٥ .

(١) انظر لب الألباب ٤١٤ والروض الأزهر ٦٤١ والأعلام ٢٦٦/٣ .

(٢) انظر لب الألباب ٢٤٩ والمجمع العلمي العراقي ٥٥ ؛ وأعلام اليقظة الفكرية في العراق الحديث ؛ والجذور في تأريخ العراق الحديث . صحيفة الثورة العدد (٥٩٢٣) في ١٩٨٦/٨/١١ .

لشدة ولعه بالأثر ، أي الحديث الشريف . وقد نافت مؤلفاته على الستين كتاباً ، غير مئات الأبحاث والمقالات . وحقق عدداً كبيراً من كتب التراث ، منها معظم مؤلفات أستاذه الآلوسي مثل (بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب) بغداد ١٣١٤هـ و(الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر) القاهرة ١٣٤١ و(تأريخ نجد) القاهرة ١٣٤٣ و(تأريخ مساجد بغداد وآثارها) بغداد ١٣٤٦ وحقق (أدب الكتاب) للصولي القاهرة ١٣٤١ . و(مناقب بغداد) لابن الجوزي بغداد ١٣٤٢ . كما حقق كتاب خريدة القصر للعماد الأصبهاني (قسم العراق) وجاء تحقيقه في سبع مجلدات (طبع وزارة الثقافة والاعلام والمجمع العلمي العراقي) .

وثمة أعلام آخرون من جيل الرواد ، كان لهم دور مجيد في خدمة التراث أمثال علي علاء الدين الألوسي والشيخ محمد رضا الشبيبي والدكتور داود الجلبي والدكتور ناجي معروف ، والأستاذ كوركيس عواد – مدّ الله في عمره – وغيرهم .

واتخذت حركة إحياء التراث في العراق مسارات ومحاور عديدة ، كلها تؤدي إلى حفظ التراث وبعثه والإفادة منه . ومن أبرز تلك المسارات والمحاور :

أولاً : المساعدات المالية :

يقدم بعض أفراد الشعب وكثير من الهيئات الرسمية وغير الرسمية ، المال اللازم لكل من يعمل لنشر التراث وإحيائه لتغطية نفقات الطبع والنشر .

وقد عُرف من الأفراد في هذا الميدان الحاج نعمان الأعظمي الكتبي والأب أنستاس ماري الكرملي .

أما من الهيئات والمؤسسات غير الرسمية فتعد مكتبة (المثنى) بإشراف صاحبها المرحوم قاسم محمد الرجب (ت١٩٧٤) أبرز تلك الهيئات ، وتليها مكتبة (النهضة) بإشراف صاحبها عبد الرحمن حياوي .

وللمؤسسات الرسمية اليد الطولى في هذا الميدان وفي طليعة تلك المؤسسات وزارة الثقافة والإعلام ووزارة الأوقاف والشؤون الدينية ، والجامعات العراقية في بغداد والموصل والبصرة وصلاح الدين والمستنصرية والمراكز العلمية المرتبطة بتلك الجامعات . والمجمع العلمي العراقي .

ثانياً : المكتبات الأهلية العامة :

تنتشر في أرجاء القطر مكتبات أهلية عامة ساعدت الدولة على إبقائها والمحافظة عليها ورعايتها ، لتكون عوناً للمكتبات الرسمية في رفد المواطنين بما يحتاجونه من العلوم والآداب يحتاجونه من العلوم والآداب والفنون في كتب التراث .

ومن تلك المكتبات المكتبة القادرية في جامع الشيخ عبد القادر الكيلاني ومكتبة الخلاني ومكتبة الحاج حمدي الأعظمي ومكتبة السيد منير القاضي ومكتبة مدينة العلم في الكاظمية . وجميعها في بغداد .

ومكتبة الحكيم والإمام كاشف الغطاء والروضة الحيدرية وكلها في النجف . وثمة مكتبات أخرى في محافظات القطر .

ثالثاً – المكتبات الخاصة :

يمتلك كثير من العلماء العراقيين أو الأسر العريقة أو هواة الكتب مكتبات خاصة تزخر بالمخطوطات النفيسة والنادرة ، من ذلك مكتبة قاسم الرجب ، وسعيد الديوجي ، وهلال ناجي ، والدكتور حسين علي محفوظ ، وإبراهيم الدروبي ، وإبراهيم الواعظ ، وسعيد النقشبندي ، وضياء شكارة ، ومحمد السماوي ، ومحمد الخال ، وآل باش أعيان وال السنوي وآل الآلوسي وآل نيازي ، وآل العربي ، وآل الطريحي ، وآل المرعشي وغيرهم .

المحور الثالث : فهرسة المخطوطات :

تعد فهرسة المخطوطات من جملة الخدمات النافعة للمحافظة على التراث وإحيائه ، وقد نشط العراقيون في هذا الميدان مبكراً ، إذ أعد السيد نعمان خير الدين الألوسي (ت١٨٩٩) في أواخر القرن التاسع عشر[١] فهرساً وصف فيه مخطوطات اثنتي عشرة خزانة كتب ببغداد[٢] .

ونشر كاظم الدجيلي فهرس مخطوطات الخزانة القروية في سنة١٩١٤ ونشر الدكتور

(١) ألفه بعد عودته من الحج سنة ١٨٧٨ على ما أشار المؤلف في أحد تعليقاته .

(٢) انظر مقالة الدكتور عماد عبد السلام حول هذا الفهرس في مجلة المكتبة العربية ع٦ ص١١ .

داود الجلبي فهرس مخطوطات الموصل في سنة ١٩٢٧ ومحمد أمين الدين فهرس مخطوطات آل الطريحي بالنجف سنة ١٩٣٨ وعلي الخاقاني الآثار المخطوطة في النجف سنة ١٩٣٨ وهكذا تابع أبناء الرافدين نشر فهارس المخطوطات إلى يومنا هذا . ولعل أبرز تلك الفهارس فهرس مخطوطات الآثار العامة لأسامة النقشبندي وفهرس الأوقاف ببغداد للدكتور عبد الله الجبوري وفهرس الأوقاف بالموصل لعبد الرزاق سالم وفهرس المكتبة القادرية للدكتور عماد عبد السلام وفهرس المجمع العلمي العراقي لميخائيل عواد وفهرس مكتبة الإمام الحكيم لمحمد مهدي نجف .

وأبرز المختصين العراقيين الذين برعوا في جهود الفهرسة الدقيقة في هذا الميدان الأساتذة :

كوركيس عواد صنع أكثر من عشرين فهرساً[١]. أبرزها ذخائر التراث العربي في مكتبة جستربيتي[٢]

وعلي الخاقاني صنع ثمانية فهارس ، أبرزها (فهرس مخطوطات المكتبة العباسية في البصرة)[٢].

وأسامة النقشبندي صنع خمسة عشر فهرساً أبرزها فهارس الآثار العامة .

وحميد مجيد هدو صنع سبعةفهارس . والدكتور عبد اللهالجبوري صنع ستة فهارس ، أبرزها فهرس الأوقاف ببغداد في أربعة أجزاء ، والدكتور عماد عبد السلام صنع خمسة فهارس ، أبرزها الآثار الخطية في المكتبة القادرية . أربعة أجزاء .

ولم يكتف هؤلاء العلماء الأفاضل بفهرسة ما في العراق من المخطوطات . بل امتدت أقلامهم إلى خارج حدود العراق وساحوا في أرجاء الوطن العربي الكبير وأنحاء العالم حيثما توزع تراث أمتهم الذي تناهبته أمم الأرض ، فصنعوا الفهارس لبقايا التراث الذي سلم من التدمير والضياع ، وظل مبعثراً في خزائن الكتب الأجنبية لعلهم يدركون بعض ما فات الذين فرّطوا بذلك التراث .

---

(١) أعداد الفهارس المذكور : هي الفهارس التي استطعت معرفتها وقد تكون أكثر مما ذكرت .

(٢) ذكر الأستاذ كوركيس عواد أنه كتب فهرساً لأعماله البيليوغرافية التي وضعها لا يزال مخطوطاً . (فهارس المخطوطات العربية في العالم ٢/١)

ومن تلك الفهارس (المخطوطات العربية في دور الكتب الامريكية ، لكوركيس عواد[1] وفهارس مخطوطات أكثر من ثلاثين مكتبة في إيران للدكتور حسين علي محفوظ[2]. و(مخطوطات مكتبة صوفيا في بلغاريا) للدكتور يوسف عز الدين[3] و(ذخائر التراث العربي في مكتبة جستربيتي - دبلن) لكوركيس عواد[4] و(المخطوطات العربية في مكتبة لينين بموسكو) لعبد الحميد العلوجي[5] و(تراثنا العربي في جامعة مارتن لوثر) بألمانيا الديمقراطية ، للدكتور حسين أمين[6]. و(مخطوطات طوبقبوسراي) للدكتور فاضل مهدي بيات[7] و(مخطوطات مكتبة كوبنهاكن الملكية بالدانمرك) للدكتور رزوق خرج رزوق[8]. و(فهرس المخطوطات العربية المحفوظة في الجمعية الاستشراقية الألمانية بمدينة (هالة) للدكتور عدنان الطعمة[1]، و(المخطوطات العربية في مكتبة البودليان بأكسفورد) للدكتور صفاء خلوصي[2]، و(مخطوطات المكتبة الوطنية لفيض الله) باستانبول ، ومتحف مولانا بـ(قونية) لحميد مجيد هدو[3] وغير ذلك من الفهارس[4].

المحور الرابع : التعريف بالتراث .

يواصل الباحثون العراقيون منذ فترة مبكرة التعريف بالتراث العربي ، والكشف عن كنوزه ونفائسه المدفونة في خزائن الكتب الخاصة والعامة ، فكتبوا الكثير من المقالات والبحوث في هذا الميدان ، وفي فترة متقدمة تأريخياً ، من ذلك الحديث عن (مجموعة صلاح الدين الصفدي) للدكتور داود الجلبي نشره سنة ١٩٢٩[5]. و(مخطوطة في

---

(١) بغداد ١٩٥١ .

(٢) مجلة معهد المخطوطات العربية ١٩٥٧ و١٩٦٠ .

(٣) مجلة المجمع العلمي العراقي ١٩٦٨ .

(٤) المورد ١٩٧١ ١٩٧٨ .

(٥) المورد ١٩٧٣ .

(٦) المورد ١٩٧٤ .

(٧) المورد ١٩٧٥-١٩٨٠ .

(٨) المورد ١٩٧٥ .

(١) النجف ١٩٧٥ .

(٢) مجلة مجمع اللغة العربية . دمشق ١٩٧٧ .

(٣) المورد ١٩٧٩ و١٩٨٠

(٤) انظر فهارس المخطوطات العربية في العالم (جزءان) للأستاذ كوركيس عواد .

(٥) مجلة المجمع العلمي العربي ٩ سنة ١٩٢٩ .

تاريخ واسط) لكوركيس عواد نشره سنة ١٩٣٨[٦] و(تحقيقات صغيرة في المخطوطات العربية التي بدار الكتب الوطنية بباريس) للدكتور مصطفى جواد سنة ١٩٣٩[٧] و(مخطوطة كتاب أنباء الغمر بأبناء العمر) و(مخطوطات كتاب نصاب الاحتساب) لكوركيس عواد سنة ١٩٤٢[٨] وعن (سبط ابن الجوزي - القطب اليونيني ، أو مرآة الزمان وذيله) ومخطوطات في العالم) سنة ١٩٤٧[٩].

ويواصل الباحثون العراقيون دراساتهم القيمة للكشف عن كنوز التراث العربي في كل وسائل الإعلام إلى الآن بكل جد ونشاط .

المحور الخامس :

إقامة المؤسسات والمراكز المعنية بالتراث وإحيائه : تبذل الدولة والهيئات العلمية والمؤسسات الثقافية جهوداً كبيرة لإقامة المراكز والمعاهد والجمعيات العلمية لحفظ التراث والتخطيط والتنسيق لإحيائه ، وإعداد المتخصصين به . فتأسست في بغداد جمعية أهلية باسم « جمعية التراث العربي الإسلامي » وقامت في الموصل جمعية بهذا الاسم أيضاً .

وأقامت جامعة بغداد مركز إحياء التراث العلمي العربي وأقامت الجامعة المستنصرية دراسة الدبلوم العالي في المخطوطات وتحقيق النصوص . وسنكتفي بإعطاء فكرة موجزة عن المؤسستين الأخيرتين .

(١) الدبلوم العالي في المخطوطات وتحقيق النصوص .

إن هذه الدراسة قامت أصلاً لتؤكد صلة الأمة بتراثها القومي ، وللمحافظة عليه ، وتيسير سبل الانتفاع منه ، عن طريق إعداد أجيال من الباحثين ، قادرين على حمل أمانة العمل في ميدان تحقيق التراث ، وإعادة نشره بطريقة علمية مدروسة ، سواء فيما تختار من كنوز التراث وتحققه ، أو في المنهج الذي تسلكه في التحقيق ، بعد تشعب

---

(٦) الأخبار الأسبوعية بغداد .

(٧) المعلم الجديد . بغداد ٤ .

(٨) مجلة المجمع العلمي العربي بدمشق (١٧) .

(٩) مجلة المجمع العلمي العربي (١٩) و(٢٢) .

طرق التحقيق ، وتباين أساليب العمل ، وعشوائية الاختيار لما يُحقق .

إن هذه الدراسة طالما كانت أملاً يداعب خيال مثقفي ومفكري وأساتذة الجامعات العربية ، حتى ولدت في بغداد العروبة والتراث والثورة ، ومن حسن الطالع أن ترتبط هذه الدراسة بالجامعة المستنصرية التي كان اسمها عنوان فخر ومجد للإنسانية كافة ، حيث أطلق هذا الاسم على أو جامعة في العالم .

وكان يقبل في هذه الدراسة الطلاب الحاصلون على الشهادة الجامعية في الآداب أو العلوم بتقدير جيد على الأقل ، ومدة الدراسة سنتان دراسيتان ، تكون الأولى للدراسات النظرية ، يدرس الطلاب في الفصل الأول خمس مواد هي : الكتابة العربية ، منهج تحقيق النصوص ، مراكز حفظ النصوص ، فهرسة وتصنيف المخطوطات ، والتراث العربي الإنسان .

ويدرسون خمساً أخرى في الفصل الثاني هي : دراسة المخطوط ، منهج تحقيق النصوص ، التراث العربي العلمي ، الأجهزة الحديثة للتصوير والتكبير والطبع ، وصيانة المخطوطات

وبعد النجاح في هذه المواد يسجل الطالب رسالة في تحقيق ودراسة مخطوط في التراث العربي ، العلمي أو الإنساني ، ويمضي الطالب في عمله عاماً دراسياً يُناقش بعد إكماله ليمنح الدبلوم العالي في المخطوطات وتحقيق النصوص ؛ وبذلك تعد هذه الدراسة المحققين الذين ينهضون بتحقيق المخطوطات العربية في مجالي العلوم والإنسانيات .

وقد تخرجت في هذه الدراسة كوكبة ممتازة من المتخصصين بعد أن اجتازوا كل تلك المتطلبات ، وهم موزعون الآن في الكثير من المؤسسات المتخصصة بالتراث العربي في القطر . ومن رسائلهم التي نوقشت : المنصف في سرقات المتنبي لابن وكيع ، ومجمع اللغة لابن فارس ، والوفيات للسلامي ، ومباهج الفكر ومناهج العبر للوطواط ، والمستفاد من ذيل تأريخ بغداد للدمياطي ، والشوارد للصاغاني ، وكنز العلوم والدر المنظوم لابن تومرت ، وسلم العروج إلى المنازل والبروج للاحسائي ، والمقنع في الفلاحة للاشبيلي .

وقد توقفت الدراسة في هذا المعهد بعد انتقاله إلى جامعة بغداد بفترة ، نأمل أن يكون التوقف مؤقتاً ، ليعود المعهد إلى تأدية رسالته العلمية في خدمة فكر الأمة وتراثها .

أما مركز إحياء التراث العلمي العربي الذي باشر أعماله سنة ١٩٧٧ في جامعة بغداد فيستهدف بالدرجة الأولى إلى إحياء التراث العلمي العربي ، والاستفادة منه في النشاطات العلمية الحديثة ، وتتلخص أهدافه بالنقاط الآتية[١] :

١ - بعث التراث العلمي العربي ، وذلك عن طريق تحقيق ونشر المخطوطات والرسائل العلمية ذات الصلة بالأنشطة العلمية المختلفة ، والعمل على ترجمة أمهات المراجع والأبحاث المنشورة مما يتعلق بالتراث العلمي العربي ، لتوفيرها للباحثين والمهتمين بشؤون التراث وتعضيد حركة إحياء التراث في القطر ثقافياً ومادياً .

٢ - تجميع التراث العلمي العربي في مكتبة خاصة تضم المخطوطات والرسائل التي لم تنشر بعد ، والكتب والدراسات التي نشرت حتى الآن ، لتكون في متناول أيدي الباحثين والمهتمين بشؤون إحياء التراث العلمي العربي .

٣ - الاتصال بالمراكز العلمية والمتاحف والجامعات والمكتبات المهتمة بالتراث العربي وتنسيق العمل معها والاستفادة من خبراتها ، وما تحتفظ به من مخطوطات وكتب عربية ذات صلة بإحياء التراث العربي ، واستزارة المستشرقين الثقات .

٤ - إقامة مؤتمرات وطنية وإقليمية عربية ، ومؤتمرات دولية والمشاركة فيها من أجل ربط التراث العلمي العربي بالواقع العلمي المعاصر ، وكشف الابداعات العلمية التي ساهم بها العلماء العرب في العصر الوسيط ، وأثر هذه الابداعات في التطور العلمي الذي شهدته أوربا في العصر الحديث .

ويتناول المركز في سبيل تحقيق مهمة إحياء التراث العلمي العربي عدة حقول بالدراسة والبحث هي :

١ - الدراسات العلمية البحتة والتطبيقية .
٢ - الدراسات الطبية والصيدلانية .
٣ - الدراسات الهندسية والمعمارية .
الدراسات الإنسانية (الاجتماعية ، والاقتصادية ، والقانونية ، والنفسية ، والفلسفية) .

---

(١) مجلة التراث العلمي العربي ع١ ص٤ .

المحور السادس :

تحقيق التراث ونشره .

نهض أبناء الرافدين إلى تحقيق هذه المهمة بكل حماس وإخلاص . وقد هيأت لهم الدولة كل مجالات النشر ، وفتحت أمامهم سبل العمل لتحقيق كل رغباتهم في ذلك .

فكانت المجلات المختصة الميدان الفسيح لتلقي كل أعمال المحققين ونصوصهم التراثية القصيرة .

ومن تلك المجلات العلمية الرصينة : اليقين ، والغري ، واللسان العربي ، والجزيرة ، والبلاغ ، وسومر ، وبين النهرين ، والمربد ، والإمام الأعظم ، ومجلات كليات الآداب والشريعة والتربية ، والمجمع العلمي العراقي ، والتراث العلمي العربي ، والمورد .

وأقدم هذه المجلات (لغة العرب) حيث صدرت في سنة ١٩١١ . وأكثرها عناية بالتراث (المورد) وقد تكون هي المجلة العربية الأولى في هذا الباب ، وهي فصلية تصدرها وزارة الثقافة والإعلام منذ سنة ١٩٧١ ولا تزال تصدر لحد الآن وقد صدر عددها الأخير المجلد السادس عشر العدد الثالث . وتليها في ذلك مجلة المجمع العلمي العراقي ، وهي فصيلةأيضاً صدر عددها الأول سنة ١٩٥٠ . وقد صدر عددها الأخير المجلد ٣٨العدد (٣) .

أما الكتب الضخمة التي لا تستوعبها تلك المجلات ، فلها وسائل نشر أخرى ، هي المؤسسات الرسمية المتخصصة ، وفي طليعتها وزارة الثقافة والاعلام التي جعلت لكل باب من أبواب التراث سلسلة خاصة ، فواحدة للرسائل الجامعية التراثية ، وأخرى للمعاجم والفهارس ، وثالثة لدواوين الشعر ورابعة للتراث العلمي وهكذا .

وأظن أني في غنىً عن تفصيل دور هذه الوزارة في تيسير كتب التراث للقارىء العربي ، لأني متأكد بأن مكتبة أيَ من القراء الكرام لا تخلو من كتب تلك السلاسل الذهبية ذات الأسعار الرمزية الزهيدة ، لتيسير الثقافة ونشرها . ثم المجمع العلمي العراقي الذي أصدر ولا يزال يصدر أمهات كتب التراث العربي ، نشراً كاملاً أو مساعدة على النشر . ووزارة الأوقاف والشؤون الدينية التي تقوم فيها لجنة إحياء التراث الإسلامي بنشر عيون الفكر الإسلامي الخالد ، فأصدرت لحد الآن أكثر من مائة كتاب تراثي ، وفي

موضوعات متنوعة ، ما بين الفقه والتفسير والحديث والتأريخ والبلاغة واللغة والنحو والطبقات والشعر والمعرفة العامة .

ومن بين تلك الكتب ما وصل إلى سبعة عشر مجلداً كالمعجم الكبير للطبراني .

وأصدرت جامعة الحكمة في بغداد مجموعة من المخطوطات المطبوعة ضمن سلسلة (منشورات جامعة الحكمة في بغداد) منها (البيان عن الفرق بين المعجزات والكرامات) تحقيق رتشرد يوسف مكارثي ١٩٥٨ .

وثمة دور نشر أهلية تضطلع بمهمة تيسير النشر أيضاً ، منها مكتبة المثنى ومكتبة النهضة والمكتبة العلمية ودار منشورات البصري .

وانطلاقاً من الإيمان بأصالة التراث العربي ، وتعميقاً للنظرة العلمية تجاه هذا التراث الضخم ، وربطه بأهداف أمتنا الخيّرة قررت وزارة التعليم العالي والبحث العلمي تدريس مادة التراث العلمي العربي لطلاب الجامعات والمعاهد العليا ابتداء من سنة ١٩٧٧-١٩٧٨ على حسب اختصاصات الكليات والأقسام ، وأصدرت سلسلة من كتب التراث العلمي ، صدر منها لحد الآن التراث العلمي العربي ، والعلوم الطبيعية عند العرب ، وعلوم الطب والصيدلية عند العرب ، ثم الرياضيات والفلك عند العربي .

وأشرف مركز إحياء التراث العلمي العربي على إصدار مجموعة من كتب التراث العلمي ، منها : مقدمة لعلم الميكانيك في الحضارة العربية ، وموجز في تأريخ العلوم والمعارف . كما أصدر مجموعة من النصوص العلمية المحققة ، منها رسالة في الاصطرلاب للأعرج الموصلي ، وما يحتاج إليه الصانع من علم الهندسة للبوزجاني .

وتعمد كل الجامعات العراقية إلى تشجيع طلبة الدراسات العليا على دراسة وتحقيق كتب التراث في فروعه المتعددة ، فنوقشت مئات الرسائل العليا في تحقيق أو دراسة كتب التراث العربي .

أما على نطاق الأفراد ، فقد أولع كثير من الباحثين في العراق لتحقيق التراث وإحيائه ، فأصدرت المطابع مئات النصوص المحققة في كل ميادين المعرفة والعلوم منذ أن دخلت المطابع إلى العراق ولحد الآن[1]. فقد نشر (البهجة المرضية في شرح الألفية)

(١) انظر مشاركة العراق في نشر التراث العربي - كوركيس عواد/ مجلة المجمع العربي .

للسيوطي طبعة حجر سنة ١٢٧٣هـ في كربلاء . وصدر (أخبار الدول وآثار الأول في التاريخ) للقرماني نشره محمد آمين الزندي في بغداد سنة ١٢٨٢هـ وحقق المطران اقليميس الموصلي كتابي (كليلة ودمنة) لابن المقفع و(فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء) لابن ترشاه سنة ١٨٦٩ في بغداد . وحقق نعمان الألوسي (كشف الطرة عن الغرة) لأبي الثناء الألوسي سنة بغداد ١٣٠١هـ و(الألفاظ الكتابية) للهمداني سنة ١٣٠٢ القسطنطينية . ونشر الملا عثمان الموصلي (الأجوبة العراقية عن الأسئلة الإيرانية) لأبي الثناء الآلوسي . الاستانة ١٣٠٧هـ .

وكان لمكتبة المثنى في بغداد دور رائد في إحياء التراث وتيسير وصوله إلى القراء عن طريق إعادة طبع نوادر الكتب العربية بالأوفسيت . فنشرت أكثر من مائة كتاب مما حققه كبار العلماء العرب والمستشرقين . ومن تلك الكتب النفيسة (الجامع لمفردات الأدوية والاغذية) لابن البيطار . طبعة بولاق ١٢٩١هـ . و(رسائل ابن سينا) طبعة مهرن في ليدن ١٨٩٩ و(نقائض جرير والفرزدق) لأبي عبيدة.طبعة بيفان في ليدن ١٩٠٥ .

وقد لمعت حديثاً في سماء دنيا التحقيق أسماء صفوة من أبناء الرافدين المؤمنين بتراث أمتهم ، العاملين على كشف الحجب عن نفائسه ، وإعادة إيصال ما انقطع من حلقات سلسلة أمجاد أمتهم العظيمة .

ومن تلك الأسماء اللامعة الدكاترة والأساتذة نوري حمودي القيسي وحاتم الضامن ومحمد حسن آل ياسين وإبراهيم السامرائي وهلال ناجي وأحمد مطلوب وحسين علي محفوظ وعبد الله الجبوري وكوركيس عواد وبشار عواد معروف وغيرهم .

إن هذه الأسماء وغيرها من أبناء العراق الغيورين على تراث أمتهم هي التي بوّأت العراق مكانته الشامخة في حركة إحياء التراث العربي ، بحيث جعلت نسبة ما نشر في العراق ما بين سنة ١٩٧١ و١٩٧٥ إلى ما نشر في البلاد العربية والإسلامية والأجنبية من النصوص القديمة ٥/١ أي خمس مجموع ما نشر في أنحاء العالم كافة[١]. علماً أن حركة الإحياء والنشر بعد سنة ١٩٧٥ قد ارتفعت في العراق وتضاعفت .

وقد أحصى أحد الباحثين عدد محققي الشعر فقط من العراقيين لغاية سنة ١٩٧٦ فكان ١١٣ محققاً ، حققوا ما يقارب مائتي ديوان شعر[٢] .

---

(١) معجم المخطوطات المطبوعة ١٩٧١ - ١٩٧٥ جـ١ .

(٢) مجلة المورد م٥ ع٣ و٤ سنة ١٩٧٦ .

المحور السابع :

ندوات وحلقات التراث العربي .

دأب العراق على احتضان الكثير من الندوات والحلقات الدراسية والمؤتمرات العلمية في ميدان التراث ، وأبرز الجهود في ذلك :

١ - حلقة حماية المخطوطات العربية وتيسير الانتفاع بها سنة ١٩٧٥ .

٢ - ندوة (وضع مشروع أسس تحقيق التراث العربي ومناهجه) سنة ١٩٨٠ .

٣ - دورة صيانة الورق والمخطوطات سنة ١٩٨١ انتظم فيها عشرون مندوباً من الدول العربية .

٤ - دورة في التعليم المستمر . تناولت الأسس الرئيسة في التراث . عقدت في مركز إحياء التراث العلمي العربي . انتظم فيها بعض منتسبي الأجهزة الإعلامية والثقافية في الوزارات ذات العلاقة .

٥ - الندوة القطرية في تأريخ العلوم عند العرب . سنة ١٩٨٥ في مركز احياء التراث العلمي العربي .

وعما قريب يعقد في بغداد مؤتمر عالمي كبير لإبراز صلة الإنسان العراقي بتراثه . ولتعميق شعوره الوطني ، وتعريفه بأصالة أمته ، وقدرتها على العطاء في السلم والحرب . ولتعريف العالم بجهود العلماء والفلاسفة والمفكرين العراقيين ، وما قدموه من عطاء للأمة وللإنسانية عامة .

المصادر والمراجع

- الأب أنستاس ماري الكرملي - حياته ومؤلفاته . كوركيس عواد . بغداد مط العاني ١٩٦٦ .
- الأعلام - خير الدين الزركلي . بيروت . دار العلم للملايين . ط٥ ١٩٨٠ .
- أعلام العراق - محمد بهجة الأثري .القاهرة . مط السلفية ١٩٤٥ .
- أعلام اليقظة الفكرية في العراق الحديث - منير البصري . بغداد وزارة الثقافة والإعلام ١٩٧١ .
- تأريخ الكتاب الإسلامي محمد عباس حمود . القاهرة . دار الثقافة ١٩٧٩ .
- تراثنا بين ماض وحاضر - بنت الشاطيء . القاهرة .
- حول كتابة التأريخ - الرئيس صدام حسين . بغداد . دار الحرية للطباعة .
- دراسات وتحقيقات - الدكتور محمد علي الحسيني . بغداد ١٩٧٤ .
- الروض الأزهر في تراجم آل سيد جعفر - مصطفى الواعظ الموصل ١٣٦٨ .
- شخصيات عراقية - خيري أمين العمري . بغداد . مط دار المعرفة ١٩٥٥ .
- فهارس لغة العرب - اعداد حكمت توماشي . وزارة الاعلام ١٩٧٢ .
- فهارس المخطوطات العربية في العالم كوركيس عواد . منشورات معهد المخطوطات العربية . الكويت ١٩٨٤ .
- الفهرست - ابن النديم . تحقيق رضا تجدد ١٩٧١ .
- فهرست المطبوعات العراقية . عبد الجبار عبد الرحمن . وزارة الثقافة والإعلام . بغداد . ١٩٧٨ و١٩٧٩ .
- في التراث العربي . د.مصطفى جواد . تحقيق محمد جميل شلش وعبد الحميد العلوجي . وزارة الإعلام . بغداد ١٩٧٥ .
- لب الألباب . محمد صالح السهروردي . بغداد . مط المعارف ١٩٣٣ .
- المجمع العلمي العراقي . د.عبد الله الجبوري . بغداد . مط العاني ١٩٦٥ .
- معجم المخطوطات المطبوعة. د. صلاح الدين المنجد . بيروت . دار الكتاب ١٩٧٨ .

- المكتبة . د. سامي مكي العاني وعبد الوهاب محمد علي العدواني . بغداد . وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ١٩٧٩ .
- نوادر المطبوعات العربية التي أحيتها مكتبة المثنى ببغداد . نشر مكتبة المثنى . بغداد .
- وفيات الأعيان . ابن خلكان . تحقيق د. إحسان عباس . دار الثقافة . بيروت .
- مجلة التراث العلمي العربي – جامعة بغداد . مركز إحياء التراث العلمي العربي . ع١ . ١٩٧٧ .
- مجلة المجمع العلمي العراقي . بغداد .
- مجلة مجمع اللغة العربية . دمشق .
- مجلة معهد المخطوطات العربية . القاهرة .
- مجلة المكتبة العربية – دائرة المكتبة الوطنية . بغداد .
- مجلة المورد . وزارة الثقافة والإعلام . بغداد .

أثـــر البحـــر
في الشعر الشعبي الكويتي *
دراســـة نصيـــة

الدكتور عبد الله العتيبي

جامعة الكويت

* نشرت في مجلة البيان العدد ٢٠٢ ، يناير سنة ١٩٨٢ .

الشعر الشعبي بين التأثر والتأثير :

من مسلمات نشأة الفن ، ومقولاتها الأساسية الثابتة ، تلك الجدلية المستمرة بين الإبداع الفني بكل أنواعه واتجاهاته ، وبين الواقع ومعطياته الاجتماعية والسياسية والثقافية والبيئة وحاجاتها . ولا غرابة في ذلك فالفن بأبسط تعريف له هو التلبية الحقيقية لكافة الاحتياجات الإنسانية وفق طورها الحضاري وحركتها الاجتماعية والتاريخية .

ولكي نرى مدى صدق هذه المقولة على الواقع الشعري الشعبي الكويتي فلا بد لنا من الوقوف القصير أمام حقيقتين مهمتين ، تؤكدان في النهاية تحقق تلك المقولة من عدمه . وهاتان الحقيقتان هما :

١ - أثر المدينة في الشعر .

٢ - أثر البحر في الشعر .

أثر المدينة في الشعر :

أخذت ملامح المجتمع الحضري في التكون ، وبدأت تتدرج المدينة كصيغة حضارية في تشكيل الواقع الاجتماعي وفق قناعاتها ومواصفاتها الجديدة ، ضمن الإطار العام لسلوكيات مجتمع المدينة المستقر ، وفي الخصوصية الاجتماعية التي تخرجه عن دائرة التأطر البدوي ، بكل ما تفرضه تلك الأطر البدوية الموروثة من قيم ومواصفات في العمل والسلوك والاستعداد النفسي المتحفز دائماً للارتحال ، مما يصعب معه تحديد فكرة الانتماء ومفهوم المواطنة عند البدوي ما عدا انتماءه القبلي المرتبط بالقبيلة لا بالأرض .

ولعل روح المغامرة التي عرف بها الكويتيون وبخاصة في مجال التجارة البحرية ، والتي أكسبتهم شهرة واسعة في مجال الارتحال الدائم في شتى بحار الأرض ، واقتحام المجهول من أجل كسب لقمة العيش . نقول لعل مبعث هذه المغامرة هو ذلك الإحساس الفطري الموروث من عالم البداوة بتحفزها الدائم نحو الانعتاق .

إن شرط التمدين ، وأساس التحول الاجتماعي ، هو فكرة الانتماء الكلي إلى الوطن

بمفهومه الحديث ، أي أن تحل المدينة الوطن ، محل القبيلة الوطن عند البدوي ، ولا تكتسب المدينة هذه الصفة ، وتنال تلك الدرجة المستقطبة لكل مكونات الانتماء الوطني ، إلا إذا استطاعت أن تكون المعادل الكامل المعوض لفكرة القبيلة ، وحين يتوفر لها ذلك تبدأ في إعادة تشكيل الواقع الاجتماعي نفسياً وسلوكياً ، مما يرتب في النهاية كل وسائل الملاءمة لهذا الواقع الجديد ، وتبدأ ملامح التحول الاجتماعي في التشكل على كل المستويات التحضرية .

واللغة كظاهرة اجتماعية ينسحب عليها كل ما ينسحب على المجتمع ، من تحول وتطور وتحضر إذا سنحت له ظروف وشروط ووسائل التحول .

إن هذه الحقيقة إذا صدقت على اللغة بمفهومها القومي ونعني بها اللغة القومية الفصيحة فإن صدقها على اللهجة أكثر وضوحاً لقربها وحميمية التصاقها من مجال التحول الحقيقي ، وهو حركة الحياة اليومية للمجتمع ، وخاصة الطبقات الشعبية منه ، وأصحاب الحرف والمهن بوجه خاص ، لأن الحرف والمهن تحمل معها مصطلحاتها ومسمياتها ، فهذه « لهجة البحار » وهذه « لهجة الصيادين » وهذه « لهجة الحدادين » وهكذا ، ولك أن تتصور مقدار الكم اللهجي الذي يضاف إلى لهجة العامة وخصوصاً في المجتمعات الجديدة التي تحولها إلى واقع المدينة مثل المجتمع الكويتي الذي يمكننا تحديد المكونات الأساسية للهجته المحلية ، بأنها مجموعة من لهجات القبائل العربية التي انحدرت مع من انحدر إلى الكويت من هذه القبائل ، مع بعض اللهجات العربية القديمة للقبائل الأقدم استقراراً في هذه المنطقة والتي يمكننا تسميتها باللهجة الحضرية والتي استطاعت - بفضل قدمها في الاستقرار - أن تصبح الإطار اللهجي الرسمي للكويتيين الذين أخضعوا هذه اللهجات القبلية إلى مقاييسهم في الاستعمال والنطق ، وإن ظلت بقايا هذه اللهجات القبلية تحمل بعض الخصوصية الذاتية التي تميزت بها بعض مناطق الكويت القديمة مثل لهجة الشرق ولهجة المرقاب ولهجة القبلة .

إن الكويت المدينة هي التي اعتمدت « اللهجة الحضرية » كوسيلة لغوية في وجه اللهجة البدوية ، بعد أن اكتملت للأولى « لهجة الحضر » كل وسائل التلاؤم مع الواقع الجديد سواء على مستوى البناء الفني لهذه اللهجة أو على مستوى الانتشار والممارسة اليومية لكافة طبقات المجتمع بجانب قدرتها الكاملة أعني « لهجة الحضر » على التعبير عن متطلبات

الواقع الاجتماعي الجديد في كل ميادينه الحيوية في الاقتصاد والفن والحكمة والمثل .

لهذا حين جدت حاجات ومتطلبات المجتمع ، وبرزت ضرورة التعبير عنها في مجال الفن والأدب ، كانت اللهجة المحلية الجديدة هي المؤهل الحقيقي لحمل شرف التلبية الاجتماعية والتعبير عنها أصدق التعبير .

لقد اكتملت لهذه اللهجة شروط النضوج المذهل لأن تكون لغة شعر شعبي يسهم في إعادة صياغة النفسية الاجتماعية الجديدة فهي إطار الحكمة والمثل ، ووعاء الدعوات الإصلاحية على المستوى الوطني أو القومي ، وهي وسيلة التعبير الفني الشعبي في أغاني العمل والبناء ، وأغاني المناسبات الاجتماعية والدينية ، وهي قبل ذلك كله وبعده ، دليل التميز الحضري من نظيره التميز اللهجي البدوي ، بكل ما يعنيه هذا التميز من اختلاف في المفاهيم والمواصفات ونمط المعيشة .

وما دامت هذه اللهجة هي وليدة هذه البيئة الاجتماعية ، فلا بد لها من أن تكون مرآة هذه البيئة الماكسة لكل دقائقها ، حتى تصبح مصدراً من أهم مصادر تاريخ حركة التطور الاجتماعي ، ولا يتم ذلك لأي لغة أو لهجة حتى تقوم بينها وبين واقعها الاجتماعي والثقافي والفني ، هذه الجدلية التي لو أردنا تلمسها في الواقع الكويتي ولهجته لوجدناها في المقولة التالية :

لقد أخضع الواقع الاجتماعي ، بصيغته الحضرية لهجته المؤطرة بسمات البداوة إلى مجموعة من الظروف التي صهرتها وحولتها إلى واقع لهجي ينسجم وواقعها الاجتماعي الجديد ، وما لبثت هذه اللهجة – التي أكسبها المجتمع النضوج والمواكبة – أن ردت الجميل لهذا المجتمع ، فأخذت تجوس نواحيه الإنسانية والنفسية ، ومجالات قضاياه ومشاكله وحاجاته ، في تجربة شعرية جديدة ، تستحدث مكوناتها الفنية من حياة هذا المجتمع ، فكانت الصورة الشعرية المستمدة من البيئة ، والخيال الجنح في دائرة التصور للإنسان الكويتي الحضري ، والوزن الموسيقي المراوح بين إيقاع الحركة الدائبة للإنسان الكويتي العامل ، والمتسجمة مع تفاوت الإيقاع النفسي في حالات الطرب وأغاني السمر . وهكذا استمرت هذه الجدلية بين الفن والإنسان أو بين المبدع والإبداع .

٢ - أثر البحر في الشعر :

البحر هذا العالم الغامض ، مصدر الرزق والموت ، مصدر التوهم الخرافي ، والجنوح الوهمي ، ميدان الانطلاق اللامحدود ، وجدار السور الساجن حد اليأس .

من المؤكد حقيقة أن هذه الصور المتراوحة بين الرومانسية والتفلسف ، لم تدر في خلد الإنسان الكويتي صاحب العلاقة القديمة جداً مع البحر ، صحراؤه المائية الثانية ، لسبب جوهري بسيط ، هو أن وسيلة العيش لا تفلسف والإنسان الباحث عنها لا يتفلسف فالبحر بالنسبة لهم مصدر رزق ومعيشة وحياة وكل ما يمكنهم فلسفته هو إمكانية إيجاد الوسائل الملائمة لهذا الواقع المعيشي الجديد ، ولا بد إذن من إيجاد البدائل ، فما دام الجمل سفينة الصحراء ، فلا بد لهذه الصحراء المائية من جمل فكانت السفينة الشراعية التي حملت مسمياتها معظم مسميات الجمل وجاءت حكمتهم الساخرة : **(غصب على الإبل تركب جاريات السفن)** .

ولا يخفى على القارىء لهذه السخرية إدراك المدلول الإنساني لكلمة « الإبل » مما يؤكد رأينا في تفسيرهم النفعي للبحر كوسيلة معيشة وحياة ، ما لبثت أن تحولت إلى ميدان تفوق ، ومجال ريادة ، ومناط فخر وتباه ، وما لبث الحس الإنساني الذي أفرز الحكمةالساخرة ، أن تحول إلى التغني بهذه المهنةالبحرية الجديدة كرمز للإنسان المتحضر ، إنسان المدينة بقيمها ومواصفاتها ، فأصبح لقب البحارة أو حسب التعبير الشعبي « هل البحر » مرادفاً لكلمة حضري ، أو مدني ، كما أن كلمة « أهل الصحراء » علم على أهل البادية .

إن هذا التمايز بين البيئتين الحضرية والبدوية هو الذي جعل الشاعر البدوي يجعل من انتماء قومه للصحراء مصدر فخر واعتزاز ، بعكس ما لمز به سواهم من سكان المدن من البحارة والعيال وذلك حين قال :

لي لابـــــه مـــــا يلبســـون الـــوزارا

ولا جمعـــوهـــا من ... وبحـــــار[1]

---

(١) اللابه : الجماعة . القوم ، القبيلة . الوزار : نوع من الملابس البحرية وهو الإزار باللغةالفصحية .

وهو في نفس المعنى في الإشارة الرمزية للشاعر الآخر :

طير البحر مـــــــــــــــــا ينتسب للحراري

لي طـــار تلقـــونـــــه على جـــــال الابحــــار[٢]

وما يجب الحرص على تسجيله هنا هو أن التحول الاجتماعي من البداوة الخالصة إلى التحضر الخالص في واقع المجتمع الكويتي لم يكن كلياً وظاهراً في شتى مظاهر الحياة ، ولكنه تم في أهم مكوناته الأساسية وفي أهمها على الإطلاق وهو « العصبية القبلية » التي فقدت توهجها النفسي المحرك للسلوك ، والمحدد للمواقف عند أهل المدينة مما يفسر ظاهرة الاستسلام لمقتضيات المدينة وسلوكياتها في العمل ، وهذه ظاهرة مهمة في رأينا ، لقد كانت الحياة القبلية بسلوكياتها وأخلاقياتها الموروثة تنظر إلى بعض المهن وبعض الأعمال بعين الازدراء والعيب أحياناً ، في حين تنظر المدينة إلى نفس هذه المهن المعيبة المزدراة بين الاعجاب والتقدير . وفي هذين الموقفين المتناقضين في كثير من القيم والمواصفات ، يكمن التحول الحقيقي في حياة المجتمع من طور البداوة إلى طور التحضر ؛ أو قل البداية الحقيقية للتحول بين طورين اجتماعيين .

وكما لعبت* الصحراء بكل رموزها المادية والمعنوية في حركة الشعر البدوي وأكسبته بعداً تاريخياً وتسجيلياً وثائقياً مهما ، فضلاً عن كونه فناً إنسانياً جميلا . لعب البحر في حركة الشعر الشعبي الكويتي نفس الدور ، بل تجاوزه إلى حد تشكيل الظواهر الفنية واللغوية داخل حركة الشعر نفسه ، والمجتمع ذاته ، مما أسهم في إثراء لغة الشعر والمجتمع معاً . وسوف نرى في النماذج الشعرية التالية ، ما يؤكد رأينا هنا ، الذي استنبطناه أساساً من الشعر الشعبي الكويتي ذاته لسببين مهمين :

الأول : إيماننا التام بضرورة الاعتماد على النص الشعري كمصدر أساسي في استخلاص النتائج والآراء والأحكام .

الثاني : غياب الدراسات والأبحاث المتعلقة بهذا النوع من الشعر ، مما قد يوقعنا في بعض محاذير الريادة ، تلك الريادة التي هي نفسها عذرنا عند الوقوع في محاذيرها .

(٢) الحراري : الصقور . لي : إذا . جال : ساحل . الابحار : البحور .

* نشرت في مجلة البيان العدد ٢٠٢ ، يناير ١٩٨٣

النماذج الشعرية :

من خلال التتبع الواعي ، والنظر المستمر الدائم في أهم النصوص الشعرية الشعبية الكويتية لعدد من الشعراء الشعبيين ، الذين حرصنا على تتبع ظاهرة أثر البحر في شعرهم بحسب تسلسلهم التاريخي ، قاصدين من وراء ذلك إلى محاولة تحديد الفترة التاريخية لظهور هذا التأثر البيئي في حركة الشعر ، لفت نظرنا أن علاقة اللهجة المحلية وتأثرها بالحياة البحرية ، أقدم من علاقة الشعر ، وذلك ما قادنا إليه الاستنتاج التالي وهو :

إن تأثير البحر في أقدم نص شعري مكتوب مساو تماماً لتأثيره في أحدث نص شعري مكتوب .

وهذه النتيجة لا تخرج عن احتمالين :

١ - إما أن يكون هناك شعر شعبي قديم مفقود تقل درجة تأثره في البحر .
٢ - وإما أن تكون اللهجة الحضرية ، لم تتبلور تبلوراً يؤهلها لحمل الشعر إلا في فترة متأخرة ، وهذا الرأي الأخير هو الأرجح في رأينا ، لأنه يؤكد مقولتنا السابقة في « أثر المدينة في الشعر » مع ملاحظة أنه قد يكون هناك شعر شعبي حمل بعض ملامح التأثر بالبحر ، ولكنه شعر تقل نسبة علاقته باللهجة الشعبية ، وهو شعر فترة الانتقال من البداوة إلى المدينة ، ولكن شأنه دائماً شأن شعر فترات الانتقال الذي يسقط - مع الأسف - في حمأة الحماسة للوثنين القديم والجديد .

ولو عدنا إلى نماذجنا الشعرية التي بين أيدينا وحاولنا تحديد ملامح أثر البحر فيها ، تحديداً يوضح تغلغلها في تركيبة البناء الفني واللغوي أو في طبيعة القضايا للشعر لقادنا ذلك إلى تقسيم أثر البحر في الشعر إلى قسمين رئيسيين يحملان كل ملامح هذا الأثر البيئي في هذا الإبداع الفني .

وهذان القسمان هما :

١ - أثر البحر في المستوى الفني .
٢ - أثر البحر في قضايا الشعر .

١ - أثر البحر في المستوى الفني للشعر :

ونقصد بالمستوى الفني هنا أهم المكونات الأساسية للإبداع الشعري ، وهي هنا مستوى اللغة ومستوى الصورة ومكوّناتها الفنية ، ولا أعتقد أن هناك مهنة من المهن ، بلغ تأثيرها في إبداع مجتمع كما بلغ تأثير مهنة البحر ، في الإبداع الفني للمجمع الكويتي ، حيث شكلت الفنون الغنائيّة البحرية الجزء الأكبر من مساحة الخريطة الفنية ، بموسيقاها ورقصاتها وإيقاعاتها الثرية جداً ، وأنواعها الكثيرة التي عبرت عن كل مرحلة من مراحل العمل البحري ، بداية من صنع السفينة على اليابسة حتى عودتها من رحلتها الطويلة الشاقة مروراً بكل التفاصيل الصغيرة لسيرة العمل فوق السفينة أو تحتها في اليم أو في الأرض . مع حملها لكل المعاناة الجسدية والنفسية للإنسان البحار في كده اليومي ، وحنينه الدائم للحبيبة المرأة الوطن ، الأطفال الاستقرار الطمأنينة .

إن هذه الحميية الفنية اللاصقة بصميم الوجدان الشعبي هي التي وظفت كل معطيات اللغة المتداولة في البناء الفني ، وهي تبرز الفن الذي امتد كجسر عبرت فوقه مصطلحات وألفاظ ومفردات الحياة البحرية إلى معجم الشعر الشعبي بصورة يتأكد معها رأينا السابق في طبيعته الجدلية بين المجتمع وإبداعه ، وبين إبداعاته المختلفة ، فالمجتمع هو مبدع الحاجات والفن هو الملبي ، وفروع الفن المختلفة تتجاور في مجملها لكي تلبي كافة جوانب الحاجات والمتطلبات الاجتماعية ، كل فن في مجال انطلاقه ، وعبر إمكانياته الذاتية .

أولاً - مستوى اللغة :

ونقصد بهذا المظهر مجموعة المفردات اللغوية التي اكتسبت مدلولها ومعناها الأساسي من متطلبات البيئة البحرية ، ومن ثم اتّسعت دائرة هذا المدلول لتشمل المعاني التي تلتقي ومدلوله الأساسي بصورته العامة سواء على المستوى الحقيقي أو المجازي ، فمثلاً إذا كانت كلمة « ولى » ومعناها الأصلي « الريح الملائمة للإبحار » فإن استعمالها الشعري قد يجعلها تعني الاستطاعة ، والمقدرة ، والظروف المناسبة ، كما جاء في قصيدة للشاعر (فهد بورسلي) يتحدث فيها عن رأيه الخاص في العلاقات الاجتماعية ومدى انعكاسها عليه وعلى تفكيره الخاص حيث يقول :

مـــــــــــــــــــاني بكاره من تكلم ولامي
حق ولافي كار كاره ولامي[٣]
في كار نفسي لين (يـــــــــذعـــــــذع ولامي)
درع على كتم السراير حشـــــــــــاهـــــــــا[٤]

وإذا كان الشاعر « فهد بورسلي » قد وظف هذا المصطلح البحري توظيفاً حاول خلاله التعبير عن موقف إنساني خاص بالفخر والتباهي بالاعتداد الذاتي على النفس المؤكدة بقناعتها في فلسفة الصبر ، والانتظار حتى تحين اللحظة المناسبة ، فإن الشاعر « عبد الله الفرج » قد وظف هذا المصطلح البحري (ذعـذع ولامي) ، في معنى نفسي مختلف ، فهو يفسر فيه رأيه بهذه الحياة التي تمنح كل فرصها لغير مستحقيها في نفس الوقت التي تحجبها عمن هم جديرون بها ، حيث يقول :

فــــح يــــا الـــورق مهما شئت اسجـــــع
زمـــان مـــا رعى لاحـــد ذمـــامــــه
ودهر غـــــــــــــادر الحرين تلـــــــــوى
عليهم قـــط مـــا (ذعــــذع ولامــــه)[٥]

وهذا هو الشاعر « عبد الله الدويش » يفخر بإرادته القوية التي مكنته من ترويض نفسه الجامحة ، حتى وإن تسنت لها كل مبررات الجموح والشطط حين يقول :

هضمت النفس وهي من أول جسّـــــــــــــه
ولاهب الـــــــــــــــــــــــولايم وافقني[٦]

(٣) ماني بكاره : ما أنا بكاره . لامي : من اللوم . كار : كلمة أجنبية تعني العمل ، ويقصد بها هنا شأن . ولامي : صداقتي . الديوان ص٤٩ .
(٤) لين : حتى . يذعذع : يهب . ولامي : الرياح المناسبة لسير السفينة ويقصد هنا بقوله يذعذع ولامي : إذا حانت فرصتي . لاحظ العلاقة بين المعنيين ، الأساسي ، والمجازي . الديوان ص٤٩ .
(٥) الحرين : الحريين بالشيء المستحقين له . تلوى عليهم : تجدم وهي فصيحة . ما ذعذع ولامه : المقصود بها هنا : أن الدهر لم ينصفهم قط . الديوان ص١٢٥ .
(٦) من أول : فيا سبق . حسية : قاسية .
ولاهب الولايم : إذا هبت الرياح الملائمة ، أي سنحت الظروف ، وواتت الفرص . الديوان ص٢٨٣ .

والشاعر عبد الله الفرج ، يسمو بنفسه من أن تسيرها مطامحها ونزواتها ، بل لم يدر بخلده أساساً التفكير في مثل هذه الأمور المزاجية حيث يقول :

لاسير الــــــذعـــــذاع فلكي يـــــاهـــوم
كـــــلا ولاهيت هبـــــايب ولامــــــه[٧]

الصبر تعويذة الحياة الشاقة ، ومفتاح الانفراج النفسي في مثل هذه الظروف العملية الصعبة ، والشاعر « عبد الله الدويش » علمته تجربة الحياة العملية البحرية ضرورة الصبر والانتظار ، فكم أيام وأسابيع مرت عليهم وهم مستعدون في سفنهم الشراعية وأرزاقهم معلقة بيد الباري تعالى ، والرياح المواتية للسفر . من تلك المعاناة ومن حصيلة خبرتهم في حلها وتفاديها خرج شاعرنا بمقولته في ضرورة الصبر وأهميته في حل كل الأزمات مهما كان نوعها وظرفها ، ووظف مفردات الحياة البحرية ومصطلحها في هذا الموضوع ، حيث قال لصاحبه وهو ينصحه :

يـــا صـــاحبي مـــالـــك بكثر الحـــاتـــات
اصبر وصيــــور الليـــــــالي اتـــــواتي
لا بـــد مـــا يـــوم تـــوالمـــك هبـــات
وتشيـــل فلكـــك هبـــة الـــذاريـــات[٨]

ومن مجال النصيحة المؤكدة بتجربة الواقع إلى مجال الاستشهاد بالنفس وبحسن تصرفها عند تغير الواقع الذي قد لا تلائمها معطياته ، يعمد « الدويش » إلى ذلك المصطلح البحري « هيت ولامي » الذي ذكرنا بعضاً من صور توظيفه الشعري ، حيث يقول :

مهـــــــــو مثلي الى منـــــــــــه
بغـــا الـــولـــات عــــافنــــه

---

(٧) الذعذاع : الريح أو تحرك الرياح . ياهوم : الرياح المناسبة لسير السفن ، ويقصد بها هنا : السير حسب الأهواء . هبايب ولامه : رياحه الملائمة . الديوان ص١٣٢ .

(٨) الحاتات : التذمر والقلق . صيور : مصير . توالمك هبات : المقصود بها هنا يأتيك الفرج وتأتيك ظروفك الملائمة . الديوان ص٥٩ .

هبـــــــوبـــــــه دوقت عنـــــــه

وانــــــا مــــــــاني بلبـــــــاحي[٩]

من مميزات لهجة المهن والحرف ، أنها تستمد مفرداتها من طبيعة العمل الممارس ، أي أن اللهجة تترجم الحركة الفعلية للعمل ، وفي الحياة العملية البحرية الكثير من الأمثلة التي تؤكد رأينا هذا ، إلى درجة انعكست التسمية المهنية البحرية على أسماء الرجال وعرفوا بها أكثر من أسمائهم الفعلية – على الأقل أثناء العمل – فهذا « النوخذا » وتعني – الربان – وهذا « المجدمي » أي الشخص الذي يلي الربان في الأهمية ، وهذا « السكوني » قائد الدفة وهكذا .

أما في المصطلحات التي يمكنها أن تتجاوز معانيها المباشرة إلى دلالات ومعان أكثر رحابة وفي ميادين أوسع ، فهذه هي أدوات التأثير في الشعر .

وإذا كانت حركة الرياح وملاءمتها قد غزت الميدان الشعري بإمكانياتها في توليد المعاني ، وترجمة المواقف الأخلاقية والنفسية ، كما في النماذج الشعرية السابقة ، فإن لعلاقة الرياح بالشراع بين الملاءمة وعدمها تسميات واصطلاحات أسهمت في إثراء المعجم اللغوي للشعر الشعبي . ونرى من الأهمية هنا الإشارة إلى حقيقة مهمة وهي أن معظم المصطلحات والتسميات البحرية فصيحة في أصلها أتت على هيئتها الفصيحة وأصابها بعض التحريف والتغيير بحكم الاستعمال الشعبي لها .

ومن مصطلحات الحياة البحرية « كرف شراعه » ويعني هذا المصطلح تغير وضع الشراع بحكم تغير الرياح طبعاً ، بحيث يستند الشراع على الحبال والصاري ، وهو وضع غير طبيعي وخطير ، إذا اشتدت حركة الرياح ، والمعنى العام لهذا الوضع ، والذي أحسن الشعر توظيفه ، هو الجور وتغير موقع المعين من المساندة إلى الإعاقة . يقول الشاعر عبد الله الفرج بهذا المعنى :

اعتب على حظــــــــك الى كنت عــــــــذال

لا شـــك مـــا بيـــدك عليـــه استطـــاعـــه

---

(٩) مهو مثلي : هو ليس مثلي . إلى منه : إذا أراد . بغا الوملات : أراد الظروف المناسبة . عافنه : عافته وتركته . دوقت : سكنت رياحه . وانا ماني : أنا لست . لباج : لجوج . الديوان ص٨٩ .

والحـــظ مـــا يخفـــاك حـــالـــه إلى مـــال
بـــك محملـــه لـزمـــا يكرف شراعـــه[١٠]

ويحمل نصيحة الشاعر الفرج لصاحبه ، هو أن السعادة والتعاسة أمران قدريان ، تقبل الدنيا وتيسر ظروف إقبالها وسعادتها ، وتدبر الدنيا وتجر وراءها ذيول التعاسة ، تماماً كالرياح التي تأتي ملائمة فتقود السفائن إلى مرامي مرادها ، وتعاكس فترمي بالسفائن إلى حدود المخاطر والأهوال ، فالشاعر رأى في هذا المصطلح البحر (كرف شراعه) إمكانيات التعميم الذي يتجاوز معناه الأساسي إلى مجال دلالي أرحب ، فهو عنده يعني (الظروف وتغيرها – الحياة وتقلبها – الحظ وتناقضه) ، ولست بحاجة إلى الإشارة إلى مدى الإثراء اللغوي الذي يكتسبه الشعر من استغلاله لهذه الإمكانيات الكثيرة التي تملكها هذه المصطلحات المهنية البحرية .

وهذا الشاعر « فهد بورسلي » يفسر هذا المصطلح تفسيراً سياسياً يفسر به تسلط القوة مهما كان موقعها في الواقع الاجتماعي :

خطفت ولم وصـــــد البـــــوم كرفي
رغبـــة مراكيهم اطبـــع منـــاجي[١١]

وحتى في مجال التعبير عن العاطفة وتقلبها يفلسف الشاعر « الدويش » الحب وشجونه ، وتغير مواقعه من الإسعاد إلى الحزن والأسى بقوله :

هـــذا الهـــوى لي جـــار كرف بـــالاشراع
والى طغى فلكـــك طمس في قـــواعـــه[١٢]

---

(١٠) محمله : المحمل نوع من السفن الشراعية .
يكرف شراعه : شرحت في المتن ، ويقصد بها هنا إدبار الدنيا بعد إقبالها . الديوان ص٨٢ .
(١١) خطفت : أبحرت . ولم : رياح مناسبة للسفر . كرفي : التصاق الشراع بالصاري . الديوان ص١٤٧ .
مراكيهم : المركب في اللهجة الكويتية تعني البحارة الكبيرة . أطبع : أغرق . مناجي : جمع منجي ، وهي نوع من السفن .
(١٢) الديوان ص١٥٢ .
لي جار : إذا جار . كرف بالاشراع : قلب ظهر المجن لصاحبه . طمس في قواعه : غرق في قاع البحر .

ومن طبيعة العلاقة بين السفن والرياح ، استمر الشعراء الشعبيون في استثمار هذه المصطلحات والمفردات البحرية التي أثرت تجربتهم الشعرية في شتى موضوعاتهم وأغراضهم ، وقضاياهم الاجتماعية والإنسانية .

والشاعر « الفرج » وقد تمثل بعمق كل إيحاءات هذه المصطلحات لم يتردد في توظيفها توظيفاً يحقق له استيعاب معانيه وأفكاره التي حفلت بها تجربته الشعرية حتى في مجال الهجاء ، فحين أراد تحديد الحجم الحقيقي لمهجوه لم يجد خيراً من تعميم المصطلح البحري بما يتفق ومراده حيث يقول :

ومثلـــك ترى إلى حـــل في رجـــه دولاب

لا تنفعــــه شرعـــــة ولا ينهض الجيب

كيف انكسرت برق وبريـــــح قـــــلاب

وجـاك العجـاج من فـوق علـو الـدراريب[١٣]

ولكي يتضح البعد الحقيقي لهجاء شاعرنا لا بد لنا أن نبين هذه المفارقة الذكية التي يعكس تبيانها مدى قسوة هذا الهجاء ، والتي يمكن تلخيصها بما يلي :

إن للرجولة شروطها ، كما أن لحياة البحر مواصفاتها ، وكلاهما لا يتحققان إلا لمن يملك المقدرة الفائقة على استيعاب مخاطرها وأحوالها . ومحصلة هذا الهجاء أن هذا المهجو ساقط في امتحان الرجولة ، كما يسقط البحار الفاشل في أول مواجهة مع البحر . إن شرط الرجولة والشهامة كما يراها الشاعر « الفرج » محقق فيمن استوعب المدلول الحقيقي لفحوى هذه المقولة البحرية ، والتي لخصها الشاعر بقوله :

من يطلب العـــــــالي ، فيصبر على الرش

هـــذا ومـــا كاد أولــه هـــان تـــاليـــه[١٤]

---

(١٣) الديوان ص٢٣ . دولاب : عاصفة . شرعه : أشرعته . الجيب : شراع صغير يستعمل للسفن عند اشتداد الريح .

انكسرت : غرقت وتحطمت . البرق : الضحضاح . الدراريب : الألواح التي تزاد بها جوانب السفينة ، إذا زاد حملها . والمقصود هو : إنك قد وضعت نفسك في وضع لا تستطيع مواجهته ولا تطيق احتماله ، لأنك لست كفأ له .

(١٤) الديوان ص١٧٠ .

العالي : الهواء المعاكس للسفينة . الراش : رشاش الموج .

ومن الهجاء على المستوى الشخصي ، إلى الهجاء بمعناه الإيجابي ، وتعني بإيجابيته تصديه لجوانب السلب في حركة المجتمع ، ومحاولة إعادة صياغتها وفق مقتضيات جادة الصواب لمسيرة المجتمع . فالشاعر « فهد بورسلي » عز عليه مجتمعه الجديد ، وقد اكتنفته أخطر السلبيات التي يمكن أن تحيط بحركة التطور الاجتماعي ، وهي ظاهرة تعدد الأهواء ، وتفرق النزعات والمطامح داخل البنية الاجتماعية مما يفقدها أهم مقوماتها الأساسية وهي الوحدة الوطنية ، ضمان الاستقرار وجوهر التطور .

ولم يجد الشاعر والحال كذلك إلا الاعتراف من المعين عند الحاجة ، وهو بحر المصطلحات البحرية ليؤطر به تلك التجربة ، وذلك حين قال :

مـــــا دامنـــــا شق بفلـــــك واحـــــد
ذاب الشراب وضـــــاعت الغرافـــــه
هـــــنا جـــزانـــا زين ســـوت فينـــا
خـــل الفرق مـــا يـــوهـــل النزافـــه[١٥]

وإذا كان شاعرنا السابق قد حدّد المشكلة الاجتماعية بإطارها العام ، أو بصيغتها الكلية دون الوقوف عند تفاصيلها وأنماطها ، فإن الشاعر « زيد الحرب » قد حدد جانباً من جوانب تلك الظاهرة السلبية ، وذلك من خلال بعض العناصر الدخيلة على واقع البيئة الكويتية والتي استطاعت بمواهبها الانتهازية أن تنعم بمعطيات الواقع المادي دون كد ، وعمل وشقاء ، لهذا عمد الشاعر إلى مفردات العمل البحري ليجعل منها الإطار الذي يحتوي هذه الأنماط الاجتماعية ويعبر عن واقع حقيقتها ، وذلك بقوله :

يلعب على كيفـــــه ولا جن تـــــدروت
يخرب الـــــديره وللمـــــال نهّـــــاب

(١٥) الغرافة : نوع من المجاديف .
مايوهل : لا يعطي فرصة ومجالاً .
النزافة : الذين ينزفون الماء الذي يدخل السفينة عند علو الموج .

جـــاتـــه هـــدو من غير شرع وقـــانـــون

مبردة لا غـــاص فيهـــا ولا ســـــاب[١٦]

أما من يحاول أن يزيف حقائق الواقع ، ويدعي المعرفة بهذا المجتمع ، وينبري تظاهراً لتحليل مشاكله وحلها ، وهو في الحقيقة لا يملك إمكانيات ذلك التصدي والمعالجة ، نقول لا بد لمثل هذا المدعي من التعري أمام حقائق الواقع وتعاصيها إلا لمن هو مؤهل لذلك ، حسب تصور الشاعر « الدويش » :

يـــا تـــايـــه ذا بحرنـــا مـــا تغيصـــه

تركس بموجـه كل مـــا جيت نـــاحيتـــه[١٧]

إن التوافق والانسجام بين البنية الاجتماعية ومعطياتها السلوكية والأخلاقية ، أو بمعنى آخر بين المجتمع بمكوناته الطبقية وبين نظمه وقوانينه الاجتماعية والسياسية ، هو الشرط الأساسي في استقراره وتطوره وتحضره ، كما يراها الشاعر « بورسلي » :

مـــا تـــذري النقعـــة الى خرّب القـــاف

والقرب مـــا تصلـح بليـــا محـــاحيـــل[١٨]

ومن هذا المنطلق جاءت دعوة الشاعر « الحرب » للحاكم بأن يحيط مجتمعه بسياج العزة والمنعة لكيلا تصبح الأمور وتقديرها ، والسياسة ومقاديرها ، خاضعة لإرادة

---

(١٦) الديوان ص٩٥ .

ولا جن تدرون : كأنكم لا تعلمون بما يفعل .

الديرة : البلد .

جاته : اتته الثروة . هدو : بهدوء .

مبردة : جاهزة ومعدة . لا غاص : لم يمارس مهنة الغوص على اللؤلؤ . ولا ساب : السيب هو الرجل الذي يسحب الغائص من الماء .

(١٧) تغيصه : تغوص فيه . تركّص : تفرق . ناحيته : قاصدة ومتوجه إليه . الديوان ص٣٢٢ .

(١٨) الديوان ص٦٢ .

ما تذري : لا تحمي من الماء والرياح .

النقعة : الحوض البحري الذي يحيط ببعض المناطق الساحلية ، كمرسى للسفن .

القاق : سور النقعة وهو مبني من الصخور .

محاحيل : جمع محالة وهي الحلقة التي يسحب عليها حبل عند السقيا من الآبار .

الأهواء تسيرها رياح النفعية غير المدركة ، والتي لا تقدر الأمور حق قدرها ، فتقود المجتمع إلى ضبابية يصعب التحرك خلالها .

يـــا شيـخ عـز القـوم ، جعلــــك بعـــــدهم
دام الرفـــــاقـــــة راتعين بسعـــــــدهم[١٩]
من قبـــــل لا يـــــاتي مفرق عـــــددهم
ويتيــــه من لا قـــاس بلـــــده ولا يقيس

حقيقة لقد أصاب الشاعر « الحرب » كبد الحقيقة في تصويره لواقع العامة التي اعتادت أن تلقي تفكيرها فيا يجري حولها وتقديرها له في يد ساستها وحكامها ، دون تحمل أية معاناة ونظر قد يفيد هؤلاء الساسة والحكام أنفسهم ، وهذا هو موجز ما عناه الشاعر بقوله « ويتيه من لا قاس بلده ولا يقيس » .

ولو تتبعنا النماذج الشعرية التي شكلت مظهر تأثر اللغة الشعرية ، بحياة البحر ومفرداتها ومصطلحاتها ، لاقتضى منا ذلك الكثير من الصفحات ، ولكن يكفينا تأكيد وجود الظاهرة وتحديدها ، وليس تقصيها والإحاطة بكل مظاهرها ، وحسبنا ختام هذا الجانب اللغوي - من أثر البحر في المستوى الفني للشعر ، بهذه الأمثلة التي تبرز تغلغل هذا التأثر حتى في حالة التعبير عن الذات الخاصة وفي مجال انطلاقها ، ونعني به مجال العاطفة والحب والتغني بجمال الحبيبة .

يقول الشاعر « الدويش » في هذا المجال :

والله لــــولا الخــــوف لحـــــط نــــوقي
واقـــول بـــالخـــلان قـــومـــوا لـــــه اوقـــوف[٢٠]

---

(١٩) الديوان ص٨١ .
جعلك بعدهم : اصطلاح شعبي يعني جعلوا فداءك .
لا قاس بلده : البلد كتلة من الحديد يقاس بها عمق البحر . ولا يقيس : لم يحاول القياس .
والمقصود بهذا البيت : حتى لا ينبه من يفكر والذي لم يحاول التفكير .
(٢٠) نوقي : النوف علم يرفع في أعلى مكان في السفينة لطلب النجدة ، ولكي يلفت نظر تجار اللؤلؤ المتجولين في البحار ، وهذا في سفن الغوص .

ويخاطب « زيد الحرب » قائلاً :

اثنينـــــا نسبــح في بحر الظـــلامـــــات
بحر المـــــذارى مـــوش ســـود الغبيب[٢١]

والشاعر حمود الناصر البدر يصور مكانة وقيمة حبيبته على الصورة التالية :

حصـــة غـــزير اليم غـــاليـــة الأثمـــان
غلطـــانة بين الــــزبـــد والبنــــاتي[٢٢]
مــــا ســـامهـــا الطـــواش من كل مكان
ولا قليـــوهـــا حــــاسبين الرتـــــاقي

والشاعر « الفرج » يصور لنا مدى عمق سعادته وفرحه بلقاء حبيبته بقوله :

يـــــا مـــــا وقـــع بي على سنـــــه
واصبحت كني فـــــالـــق دانـــــه[٢٣]

ثانياً : مستوى الصورة :

ونقصد بمستوى الصورة مجموعة المكونات الفنية للصورة الشعرية ، وخاصة المكونات الفنية المستمدة من البيئة البحرية ، التي أكسبت هذه التجربة الشعرية الشعبية الكويتية أهم خصوصياتها وتفرّدها الناتي في تجربة الشعر البدوي .

إن المصدر الأساسي لتكوين الصورة الشعرية وابتكارها هو « الخيال الشعري » الذي

(٢١) الديوان ص٢٤٧ .
أثنينا : نحن الاثنان . موش : ليس .
الغبيب : جمع غبة وهي اللجة العميقة .

(٢٢) الديوان ص٤٨ . حصة : لؤلؤة كبيرة نادرة . ويقصد في الشطر الثاني من البيت الأول أنها ليست في متناول الغواصين .
سامها الطواش : لم يقدر لها تاجر اللؤلؤ أي ثمن لأنها لم تعرض للبيع . الرتاقي : من أوزان اللؤلؤ .

(٢٣) الديوان ص١٥٦ .
كني : كأني . فالق دانه : الفلاق هو عملية فتح المحار للبحث عن اللؤلؤ . الدانة : أكبر وأغلى اللآلىء البحرية ، وهو اصطلاح شعبي يبين عمق سعادة الإنسان وفرحه .

أكسبته الحياة البحرية مجال تحليق أرحب ، وأكثر جدة وثراء وطرافة ، وأهم من ذلك كله أعطت التجربة الشعرية حميمية واقتراباً من وجدان المجتمع ، كما أنها عمقت البعد الفني للهجة الحضرية ، وأتاحت لها كافة الظروف المفجرة لكل إمكانياتها ، وطاقتها الإبداعية .

إن قمة النضوج ، والتطور لأي لغة أو لهجة ما ، هو اكتمال مقوماتها اكتمالاً يؤهلها لحمل أرق فنون الإنسان وهو الشعر ، لأن أي لغة استطاعت أن تكون لغة شعر جيد ، فهي بلا شك لغة توفرت لها عناصر النضوج والتطور .

وإذا رجعنا إلى حقل الشعر ، وأخذنا نبحث في نماذجه عن ما يؤكد مقولتنا السابقة ، لقررنا منذ البداية ، وبكل ثقة ، بأن في نماذج هذه التجربة الشعرية الشعبية الكويتية ، من الصور الفنية ما يتجاوز في جماله وقوة تكوينه الفني كثيراً من الصور التي حفل بها كثير من الشعري البدوي والفصيح .

إن الحديث عن الحياة ومشاكلها ، وتغير أحوالها ، وتقلبها بين النقيضين - النحس والسعد - الغنى والفقر - الحزن والفرح - موضوع لا يخلو منه ديوان شاعر شعبي ، سواء في تفلسفه ، وتفكره ، أو في ميدان النصيحة وإسدائها والحكمة وبلورتها ، والمثل وتكوينه .

والشاعر « الفرج » حين حاول تحديد تصوره لهذه الحياة ، شأنه شأن بقية الشعراء الشعبيين ، تملكته الحيرة من أمر هذه الحياة غير الدائمة على حال ، فلم يجد الشاعر أمامه إلا البحر يستمد من واقع غموضه وتقلب أحواله ، أدوات تصوره ، ومكونات صورته ، حيث قال :

عجزنا نطيح لها على السد غاية
ومن ذا الذي يعلم بغاية سدودها؟
كما لجة ظلها بها السفن ماقوت
من الغمق فيها السفن تاخذ بلودها [24]

---

(24) الديوان ص41 .
عجزنا : تعبنا . نطيح بها على السد : نقع على سرها .
لجة ظهيا : لجة سوداء مظلمة . ماقوت : ما استطاعت .
الغمق : بلودها : مراسيها ومقاييسها للعمق .

وإذا كان شاعرنا « الفرج » قد صور حيرته من هذه الدنيا كصورة السفن الحائرة في بحر الظلام ، وقد تغشتها الحيرة من كل جانب ، فإن الشاعر « الحرب » قد اقترب بتصويره للمعنى السابق من أذهان مواطنيه البسطاء حين أخذ من ممارستهم العملية أداة ومكونات صورته لهذه الحياة حين قال :

يجـــاهـــد الـــدنيـــا بمجـــداف واشراع

مـــا دمت أنـــا حي وامشي بظهرهـــا

مرة بغبـــة ســـور ومرة بحر بـــاع

ومرة بصـــافيهـــا ومرة بكـــدرهـــا (٢٥)

ولا أعتقد أن أحداً من سمع هذا الشعر أو قرأه قد فاته ملمح التوجه الإصلاحي لدى الشاعر ، حيث نراه في هذا النص الشعري يصر على مجابهة ظروف الحياة وصروف تغيرها ، وظروف تقلبها ، بكل ما أوتي من قوة ، وما يملكه من عزيمة ، انظر قوله (بمجداف وشراع) ، وسوف يتأكد لك هذا المعنى بصورة أوضح إذا أدركت معنى هذا الاصطلاح البحري الذي يعني استغلال كل الإمكانيات لمواجهة ظروف الرياح ، لأن الإبحار العادي يكون إما بالشراع أو بالمجاديف ، أما استعمالها معاً ، فذلك لا تقتضيه إلا الظروف القاهرة جداً .

إن الإصرار وقوة العزيمة ، التي تشكل إرادة البقاء في هذه الحياة المتقلبة كما صورها الشاعر « الحرب » هي نفسها التي يصورها الشاعر « الدويش » على أنها حتمية التجربة ، وضرورة المواجهة المباشرة التي تكسب التجربة مردودها الفاعل في سلامة السلوك ، وحسن التوجه حين قال في ص٢٥٩ :

ومن كان عـــوام ويـــالم غـــايص

يبـــدي من اللي شـــاف مـــا هـــو يـــدينـــاه

نعم إن مصير الإنسان مقرون بإرادته ، وبقوة عزيمته . ليس ريشة تقلبها الرياح ، ولا سفينة مرهون تحركها بملاءمة الريح ، إنه الإنسان الذي يمنح السفن إمكانية الحركة ،

---

(٢٥) الديوان ص١٤٦ .

غبة : لجة عميقة . بحر باع : البحر الضحل الذي يقدر عمقه بمقدار باع .

والرياح قوة التحكم بالسفن وتوجهها . كما يقول الشاعر « الحـربي» :

السفن تجري بسيـــــــور الـــــــولام
والقـــــــدر يجري بـسفن الخـــــــاطفين [٢٦]

ومن الحياة وحيرتها إلى الإنسان نفسه أحد مكونات حيرة هذه الدنيا كما يصوره الشاعر « محمد الفوزان » حين صور اغترابه الاجتماعي ، وتفرده ضمن إطار من الإحباط واليأس حين قال :

منين مــــا تلتـــــاح فـــــالرق حـــــواش
والبلـــد حـــذفـــه مـــا يجـــديـــه راعيـــه[٢٧]

ومما تجدر الإشارة إليه هنا ، هو التأكيد على أن تصوير الاغتراب الذاتي لبعض الشعراء لا يعني الضياع الحقيقي كما هو الشأن عند بعض أدباء وفناني هذا العصر في أدبهم اللامعقول أو العبثي ، بل هو تصوير لواقع الحال بغية تغييره وإصلاحه ، ولعل في النص الشعري الآتي (للشاعر الحرب) ما يؤكد هذا المعنى . يقول الشاعر زيد الحرب في لحظة غضب وتمرد على المجتمع ، تتذكر معها -ثورة- تمرد الشنفري صاحب لامية العرب حين قال :

أقيمـــــــوا بني أمي صـــــــدور مطيكم
فـــــإني إلى قـــــوم ســـــواكم لأميـــــل

يقول زيد الحرب :

---

(٢٦) الديوان ص٥٢ .
سيور الولام : الريح الملائمة للإقلاع . شرع الخاطفين : أشرعة البحارة المرفوعة للإقلاع . والخطفة هي رفع الشراع في وجه الريح للإقلاع .

(٢٧) محمد الفوزان ، شاعر كويتي مقل لم نجد له ديواناً مطبوعاً ولكن وجدنا هذا النص مع بعض نصوص أخرى في ديوان الشاعر عبد الله الفرج ، وهذا النص في ص١٦٨ .
منين ماتلتاح : في أي جهة تتجه . الرق حواش : ضحضاح الماء محيط بك . لاحظ أن السفن لا تجري في الماء الضحل وهنا تكمن الحيرة . البلد : قطع من الحديد أو الرصاص يقاس بها عمق البحر . يجديه : يهديه ويفيده .

يـــا حيف أنـــا ظنيت وظني بكم خـــاب

صنيعـــة صحيـــل وانطلـــق في بحرهـــا[٢٨]

وهو نفس الموقف الثائر المتمرد الذي وقفه الشاعر « فهد بورسلي » من مجتمعه الـذي بدأ يفقد أهم مقوماته الأساسية وهي الوحـدة الاجتماعيـة التي تجـاذبتهـا تيـارات الأهواء ، والنزعات ذات المطامع الخاصة سواء كانت مادية أو سياسية ، يقول الشاعر بروح تقربنـا إلى قول الشنفري السابق :

الـــدار جـــارت مـــا عليهـــا شـــافـــه

والحر فيهـــا شـــايف مـــا عـــافـــه[٢٩]

ــ لماذا ؟

مـــا دامنـــا شق بفلـــك واحـــد

ذاب الشراع وضـــاعت الغرافـــه

هـــذا جـــزانـــا زين ســوت فينـــا

خـــل الغرق مـــا يـــوهـــل النزافـــة

ومن صورة الرفض لبعض سلبيات البناء الاجتماعي إلى الصورة المثلى للحاكم الصـالح الذي لم يجد الشاعر الشعبي أصدق من صورة البحر عالم الغرائب ، وحاوي المتناقضات هو مصدر الرزق والغنى والثراء ، ومهوى الردى والموت والهلاك ، تقول لم يجد الشـاعر أصـدق مثالاً من البحر كي يستعير صفاته ويجعلها كصفات واجبة لما ينبغي أن يكون عليه الحاكم الحقيقي . يقول « زيد الحرب » في هذا المجال :

---

(٢٨) الديوان ص١٥٦ .

يا حيف : لفظة استنكار وأسى . الصحيل : قربة اللبن .

انطلق : انسكب .

(٢٩) الديوان ص١٢١ – ١٢٢

شافه : عتب ولوم . الغرافة : نوع من المجاديف .

يوهل : يمهل . النزافة : الذين ينزفون الماء من السفينة والنزف يعني إخراج الماء .

(٣٠) الديوان ص٤٨ .

هــــو عســـــل هــــــو سم هــــــو وصف البحر
اللــــــولـــــو والمرجــــــــان من وسطـــــــه ظهر
والخطر والمـــــــــوت في وسطـــــــــــــه اشتهر
ذا غنى منــه وذا منـــــــــــــــــه فقيـــــــــــــــد

وهذا الشاعر « الدويش » يحدد القوة والبأس الشديد ، المادي منهاوالمعنوي بالصورة البليغة التالية :

وشلـــــــــك ببحر غـــــــــاطي كل حلـــــــــه
سفنـــــك غـــــدت مـــــا بين مـــوجــــه تعـومي
بحر تطـــــــامى فيـــــــه اللي يـــــــدلــــــه
.... (٣١)

ونفس المعنى تجده في صورة الحاكم عند الشاعر « حمود الناصر » في تصويره لقوة وشجاعة الشيخ « مبارك الصباح » حيث قال :

نـــــاهيـــــك عن طـــــامي غـــزير البحـــــارا
يـــوم هـــــذا الطـــوفـــان طيـــاش الابحـــــار[٣٢]

ومن هذا المنطلق الوطني ، وبكل زخم الحماسة الشعبية حين تحيط الأخطار بأعز ما تملكه لم يجد الشاعر الشعبي « زيد الحرب » حين طالب أحد الحكام العسكريين العرب بضم الكويت إلى بلاده خيراً من التعبير البحري الشعبي « دفعه مردى والهوى مشرقي » الذي يعني : اذهب إلى غير رجعة ، انظر قوله :

سر انقلـــــــــــــــــع أو ولّ دفعت مرادي
في كـــــوس شـرقي والهبـــــــايب شـــــديــــــده

---

(٣١) الديوان ص٢٢٥ .
وسلك : أي شيء تريد من . غاطي : مغطى . كل حله : كل مكان . غدت : أصبحت وصارت . معنى السطر الثالث : هو بحر مظلم ضاع فيه حتى من عرفه .
(٣٢) الديوان ص٩٦ .

في غبـــــة مـــــا لقعرهـــــا عــــــدادي
تصبــــح وتمسي في حيـــــاة نكيـــــدة[٣٣]

وحين تصدى الشاعر « فهد بورسلي » لبعض دعاة التخلف والتزمت الذين قادهم موقفهم الرجعي هذا إلى الزعم بأن تعليم الفتاة مدعاة إلى فسادها ، وسوء سلوكها ، نقول حين تصدى الشاعر « فهد » لهذه الدعوة المريبة لم يجد وسيلة أجدى وأكثر إقناعاً وبلاغة من تلك الصورة الشعبية التي استقطبت كل عناصر القضية المزعومة وكل دلائل دحضها وتفنيدها ، وهي صورة شعبية تمثل الوجه الآخر للمقولة العربية الشائعة (ليس كل بيضاء شحمة ، ولا كل سوداء فحمة) ، إنما تمثل المعنى المحلي لتلك المقولة ، انظر إلى قوله التالي وقارن بين محصلتها النهائية :

شفت البيـــــاض وشفت نـــــاس يمرون
وظنيت بعيـــون التقـــــارير دانــــــات[٣٤]

إن الصدق الفطري ، والعفوية الشديدة ، في الطرح والمعالجة ، من أهم مميزات الشعر الشعبي ، وخاصة حين يتصدى للواقع الاجتماعي ناقداً وموجهاً ، ومواجهاً صلباً في تحديه ومواجهته ، فمثلاً الشاعر « زيد الحرب » حين تصدى بكل صراحة إلى مؤسسة من أخطر المؤسسات السياسية الديمقراطية في الكويت ، وهو « مجلس الأمة » وكشف بعض الممارسات السلبية لبعض أعضاء هذا المجلس ، مما يخالف الهدف الأساسي الذي من أجله انتخبهم الشعب ، عقب في آخر قصيدته بما يمكن أن يكون تلخيصاً لما يدور في أذهان هؤلاء الأعضاء من اتهام لهذا الشاعر وموقفهم منه بقوله :

---

(٣٣) الديوان ص٥٩ .
مير : لكن . انقلع أو ولِ : اذهب .
دفعت مرادي : المرادي جمع مردى وهو الرمح الذي يدفع به القارب عند الإبحار ، وعادة تكون دفعة الرمح قوية جداً ، وخاصة إذا كانت الريح شرقية « كوس شرقي » . الغبة : اللجة العميقة .
ما لقعرها عدادي : أي ليس لعمقها مدى حتى يمكن قياسها .
(٣٤) الديوان ص٢٠ .
التقارير : نوع من الأسماك البحرية المحببة إلى الكويتيين . الدانات : جمع دانة وهي اللؤلؤة الكبيرة .

يقـــولهـــــا عـــود كبير بيـــــادة
محـــل عشـــار ولاث فـــوق القصـــــاصير
هـــذا بــلا ربـــان ضبــع سنـــاده
انتـــوا السبب والله عليـــــه التقـــــادير[٣٥]

نعم قد تزعمون بأن صاحب هذا النقد شيخ كبير فقد صوابه ، وذهب عقله وإرادته مثل السفينة التي رمتها الرياح فوق الصخور المميتة ، ويعلق الشاعر بكل ذكاء بقوله في (الشطر الرابع) إذا كان الأمر كذلك فأنتم السبب في ذلك ، ومن يتأمل هذه الصورة الشعرية لا تفوته تلك المفارقة اللطيفة وهي أن الصخور المراد قطعها هي التي قطعت من أراد كسرها ، ولا يخفى كذلك المدلول الرمزي لهذه الصورة .

وكما وقفنا في حديثنا عن أثر البحر ومصطلحاته في مستوى اللغة ، عند تحديد ظاهرة التأثير ، وتأكيد وجودها دون الاستقصاء والتسجيل الكامل لها ، وذلك لوفرة هذه النصوص ، وكثرتها وانسجاماً مع هدفنا في هذه الدراسة المتواضعة وهو الإشارة إلى وجود الظاهرة ، وتأكيد هذا الوجود الفعال ، والدور الكبير الذي لعبته هذه الظاهرة في إثراء لغة الشعر الشعبي ، نقول كما وقفنا عند الإشارة في مستوى اللغة ، أرى حرياً بنا أن نقف لنفس الأسباب عند مستوى الصورة ومكوناتها وذلك بعد أن تسجل بعض النماذج المصورة للجانب الذاتي الخالص ألا وهو جانب الحب والعاطفة ، ذلك الجانب الإنساني العام في ممارسته كما يقول الشاعر « الدويش » :

....

محـــال رمـــل السيف مـــــا هـــو بمعجـــون

---

(٣٥) الديوان ص١٠٢ .
العود : الكبير السن . بياده : البائد .
محل عشار : المحمل نوع من السفن الشراعية . العشار : مهنة قطع الصخور من البحر .
لاث : رمى بدون إرادته . القصاصير : الصخور البحرية الكبيرة ، ونادراً ما تنجو سفينة قذفتها الريح عليها .
السناد : الدليل وعادة يكون نجماً يهتدي به البحارة .
(٣٦) الديوان ص٢٩١ .
السيف : ساحل البحر . معجون : مبتل بالماء .

نعم كل نفس ذائقة الحب بشتى أنواعه ، وبأي صورة من صوره . إن تلازم الإنسان وعاطفته كتلازم البحر وتلال رماله .

وحين أراد شاعرنا « الدويش » أن يصور حاله في الحب وما لاقاه منه ، لم يجد لتصوير ذلك خيراً من البيئة البحرية الثرية بصورها يقول :

يــــا تــــل قلبي تــــل سيب لغيصــــه
مــايــة حــل والغيص عرض بــأيــاديــه[٣٧]
يــــا دق قلبي حيــــل من دق بيصــــه
من فــــوق شفت خلف في مجــــاريــــه

ولو تتبعنا صور العاطفة الذاتية في هذا الشعر، ومدى اعتماد مكوناتها على معطيات الخيال البحري-إذا جاز التعبير- لوجدنا هذه الصورة مؤطرة بحدود التلقي الحسي لهذه المعطيات دون توظيفها توظيفاً كلياً يخرجها إلى مجال التفلسف ، والمعاني الكلية ذات الدلالات العامة ، بمعنى أن الصورة المستمدة من معطيات الواقع البحري ، في الشعر الشعبي صور ذات دلالة حسية مباشرة ، وليس للبحر ورموزه في شعرهم أي دلالة رمزية عامة . وهذا رغم أهميته في إثراء هذه التجربة ، وإخراجها إلى المستوى العالمي ، لا يقلل من قيمتها التي أكدت حقيقة اجتماعية مهمة ، هي ظهور المدينة كصيغة حضارية ، وذلك من خلال إعادة صياغة البنية الاجتماعية وفق شروط ومعطيات المدينة سواء في مستوى اللغة أو مستوى الإبداع الشعري كما أشرنا في بداية هذه الدراسة .

---

(٣٧) الديوان ص٣٢٢ .

ياتل : يا جذب وشد . السيب : الرجل الذي فوق السفينة والمناط به جذب الرجل الغائص في البحر من أجل اللؤلؤ ، ويسمى « الغيص » .

ماية حل : البحر في حالة المد الكبير . عرض : اعترض بيديه مما يصعب معه جذبه من الماء .

يا دق : يا اصطدام قلبي في الحب . حيل : بقوة وشدة . البيض : قاعدة السفينة . الفشت : صخور كبيرة في قاع البحر . خلف في مجاريه : أي السفينة التي خالفت الطريق السليم المرسوم لها . ومعنى البيت الثاني : إن حال قلبي وحسرته في الحب مثل حال السفينة الضالة التي ارتطمت بالصخور البحرية الخطيرة .

أثر البحر في قضايا الشعر :

إن القيمة الحقيقية لهذا الجانب التأثيري للبحر ، في مسيرة حركة الشعر الشعبي الكويتي ، تكمن في كونها فتحت باباً مهماً من أبواب الشعر الشعبي . إن الصحراء الممتدة في حياة العرب أزماناً وحقباً تاريخية طويلة ، لم تشكل موضوعاً مهماً في قضايا الشعر البدوي كما شكل البحر في مواضع الشعر الشعبي الكويتي .

حقيقة تركت الصحراء أثرها جلياً في لغة الشعر البدوي وصوره، لكنها لم تنفرد كقضية موضوعية للشعر ، كما تفرد البحر في الشعر الشعبي ، مع ملاحظة كونهما مصدرين للرزق والمعيشة والحياة بصفة عامة . وإذا عدنا إلى النصوص الشعرية التي تعكس لنا مدى تأثر الحركة الشعرية الشعبية الكويتية بحياة البحر ، وخاصة طرح هذا التأثر كموضوع شعري مستقل ، وحاولنا استقصاء جوانب هذا الموضوع الشعري الجديد لوجدناها تتحدد ضمن المعالجات التالية :

١ - الرحلة البحرية ومعاناتها .
٢ - مشاكل المهن البحرية وانعكاساتها الاجتماعية .

ومن خلال هذين الموضوعين يمكننا استقطاب كافة جوانب هذا الموضوع .

أولاً : الرحلة البحرية ومعاناتها :

من المعروف أن رحلة الإنسان الكويتي البحرية تنقسم إلى قسمين بحسب طبيعة الغرض من كل رحلة ، فإذا كانت للتجارة وحمل البضائع فهي طويلة لأنها تطوف عبر بحار القارتين الآسيوية والأفريقية وتسمى عند الكويتيين (بالسفر) ، وإذا كانت للغوص على اللؤلؤ فهي محددة المكان تقريباً ، وتبلغ مدتها أربعة أشهر تقريباً وتسمى « الغوص » .

ويحكم هاتين الرحلتين البحريتين عامل واحد هو شقاء البحار الفقير ومعاناته ، معاناة لا تتفق والمردود المادي الضئيل الذي ينفقه قبل رحيله الشاق هذا . ولقد عبر الشعر الشعبي تعبيراً صادقاً استقطب كل جوانب هذه المعاناة الإنسانية . انظر قصيدة

الشاعر « فهد بورسلي » وهو يصف رحلات (السفر) ، وسوف اضطر إلى تثبيتها كاملة رغم طولها لأن إسقاط أي جزء منها ، سوف يخل بتسلسل موضوعها وتماسكها .

يقول :

البـــارحـــــة في مرقـــــدي مـــا تهنيت
من لاهب بــــــالقلب نشف لهــــــاتي
لي من تهنـــوا في حـــلا النــــوم تميت
في ضيجـــــه والمبتلي مـــــا يبــــاتي
أنــــا الفقــــير المبتلـــي لــــو تمنيـــت
دب الليــــالي مــــا تجي مشتهــــاتي
الحـــــظ شين ومن ردا الحـــــظ وافيت
طرشــــة بلــــح من بـــد كل اطرشـــاتي
ومن البلــــح يـــــا لايم القلب مليت
عشرين يـــــوم في خبيث المشــــــاتي
قـــالـوا عـلامـــك يـــا فهـــد مـــا تمشيت
قلت القهر راعيــــه عـــــاف الحيــــاتي
جيف اهتني بـــالقـــوت والقـــوت حـــويت
وكـــوز يصيـــح بصـــوت ذيب الفـــلاتي
ومن البلـــح بيتت مـــا جـــان كنيت
الجـــة صــــاير عنــــدنـــا كالمهـــاتي
منين مــــا تمي جنـــــوب عن البيت
قـــام الـــدهر يرفـــع علينـــا الجنـــاتي
زود علي ضرب الخـــــــــواليف والشيت
سيرة وعنهـــا مـــا تفيـــد الجـــواتي
والبرد لي مســـك من الـــزود نـــزيت
لي مـتي ازريت أكـــــل صــــــلاتي

يـــا نـــوخـــذا يـــا ليتني مـــا تعنيت
مـــــــــــــا يتبغي درب وراه الماقي

لين اطرحـــوا ويـــا اهـــل الخشب صفيت
صفـــــــة صفـــــوف ينطرون الـــــزكاتي

لي صـــار وقت الصبح مثـــل العفـــاريت
الكل يركض فـــــازع بــــــالعصـــــاتي

لي من تجنـــوا حـــل بــــــالشمــــل تشتيت
كل على فـــــالــــه يـــــدور الغنـــــاتي

لين افلقـــــوا محـــــــارهم « لاش » ونيت
ابجي خفـــــــا والقلب دايم يحـــــــاتي

خلـــو فهـــــد يبچي على واحـــد ميت
لي عـــاد راس المـــال حـــظ ومـــاتي

لـــــوني غني وتـــــاجر مـــــا تجتيت
لكن ضعيف راس مـــــــالي عبـــــاتي

يــا حمـــد مـــا لــومـــك ولــو كان شتيت
وســـط البحر مـــا يتعقـــد يـــا شفـــاتي

نـــــاس براحـــة مـــا شكـــوا مـــا تشكيت
كلف عليهم شيـــــــل وزن الرتـــــــاتي

نـــــاس بشــــدة قصـــــدهم فلس سحتيت
هـــــذا ووين الفلس هيهـــــات يـــــاتي

والله لـــــو فـــوتي من الصبـــح حلتيت
أشـــوى علينـــــا من شمات الـــوشـــاتي

وقت كسيف ومن هلـــــه لـــــو تنقيت
جليـــل مـــا تلقى من هـــل المـــوجبـــاتي

وقت عسم فيـــــه الرخم صــــــاير سيت
والا الحرار سنينهم مـــــــــــــــدبراتي

لاهــل الرزالـــــة والطمــع صـــــاير صيت

في راحــــــــــة وسنينهم مجبــــــــــلاتي

كالشب لي منــــــــــــــــك عليهم تحليت

الطعم شين ووصفتـــــــــه كالنبـــــــاتي

يــــا سعـــد حظـــك يــــا غني تغـــانيت

عن درب بحر مــــــا برجبـــــه حـــلاتي

أقـــولهـــا يـــوم من الضيم جــــاسيت

حـــــل ثقيـــــل وكل ربعي ســــــواتي

شيــل الحــل بــــالعــز لــوني تــوازيت

مثـــل العســـل والحر يفهم وصـــــاتي

مـــا انــلام لــوني بـــــالمثـــايــل تلهيت

عن لاهب بـــــــالقلب نشف لهـــــاتي[٣٨]

---

(٣٨) الديوان ص٦٦ - ٦٧ - ٦٨

دب الليالي : طول الليالي أي أبد الدهر .

الطرشه : السفر . طرشه بلح : اصطلاح بحري يعني عديمة الفائدة .

جيف : كيف . الحويت : نوع من الصدف صغير الحجم هرمي الشكل .

الكوز : نوع من الصدف أيضاً ويؤكل حيوانه بعد غليه بالماء .

الجة : من أنواع السمك الرديئة .

تنصى : تتجه . الجناقي : العصا الغليظة الرأس .

الخواليف : أنواع من الصدف . الشيت : قنفذ البحر .

سيره : شدة البرد . الجواتي : الأحذية .

نزيت : قفزت بدون إرادة .

النوخذا : ربان السفينة . اطرحوا : أرسوا سفنهم .

أهل الخشب : أصحاب السفن . ينطرون : ينتظرون .

تجنوا : التجني البحث عن المحار في حالة الجزر .

يدور الغناتي : يبحث عن الغنى والثراء .

لين افلقوا : إذا فتحوا محارهم . لاش : خالي من اللؤلؤ .

يحاتي : ينتظر بقلق .

يبجي : يبكي . لي عاد : إذا كان .

ولا أجدني بحاجة إلى أي إضافة أو تعليق على هذا النص الشعري الرائع للشاعر « فهد بورسلي » فقد أحاط بكل جوانب هذه التجربة بكل مظاهرها الحسية والنفسية ، وهي تجربة يمكننا تعميها على معظم رحلات البحر التي قاساها الإنسان الكويتي بكل صبر واحتمال .

ثم إليك هذا النص الشعري للشاعر « عبد الله الدويش » وتلاحظ أنه قد فقد حرارة المعاناة التي غمرت النص السابق ، إلا أنه يتميز بطابعه التسجيلي ، وأهميته الوثائقية ، فقد سجل في هذا النص كل مراحل « السفر » من الهند إلى الكويت ، وهنا يلزمنا أيضاً أن نثبت هذا النص كاملاً رغم طوله ، يقول :

يـــا راكب من فـــوق سمـــح العــــوالي
ســـاجيـــة تقطـــع بحـــور طـــويلـــه
لي علــــــق شراعـــــــه وهب الشمالي
تـــوحي عجيـــج المـــوج مثـــل الـــدبيلـــه
خــــاطف من الـــــديره من الحـــل خـــالي
نـــاصي المعـــــامر والحـــــل مرتكي لـــــه
وشطن وحمـــــل لين حـــــــد الجـــــوالي
وخلي الكرابـــــخ والحـــــل زاد شيلـــــــه

يا شفاقي : يا سندي وصديقي .
الرتاني : أوزان اللؤلؤ .
سحتيت : السحتيت الأحجام الصغيرة من اللؤلؤ .
حلتيت : دواء شعبي مر المذاق .
أشوى : أهون وأسهل .
الرخم : نوع من الطيور الغبية .
السيت : لفظة هندية وتعني السيد .
الشب : معروف وهو نوع من القلويات .
النباتي : سكر النبات .
رجبه : ركوبه والإبحار فيه .
جاسيت : قاسيت . سواتي : مثلي .
توازيق : تعبت وقاسيت . مانلام : لا ألام . المثايل : الأشعار .

فيض من البصرة وشحن كل غـــــــــالي
وخلي « ســلامـــه » عن يمنـــه نخيلـــه
وسنـــد على العيـوق والريــح مــالي
في ريهجـــان البحر مـــا أحلى صهيلــه
وان هب عـــاصــوف من الريـــح شـــالي
جـــلاميـــد صخر بــــالبرور الحيلـــه
ويم على مسكت وعنهـــــا متـــــوالي
من صــوب فـــارس مـــا يبـــدل بـــديلـــه
جبـــال فـــارس عن شمالـــــه تـــوالي
هينـــام مـــع شهبـــار والكـــوه نيلـــه
واقبـــل على مكران صعب الصعـــالي
اللي أهلهـــا للقـــا تلتقي لــــه
« ديـــو الجقت » عن يمنــــه ومتعـــالي
« والحرقـــة » يـــا ضي سنـــاهـــا شعيلـــه
وشرع كراشي وبـــاسني عنـــــه زالي
وخلي « جــوادر » من خـــلافـــه تميلـــه
وبنـــدر كاري عـــالي كل عـــالي
شـــاف المنـــاره والمســـافـــه قليلـــه
نـــزل بعض حملـــه من المـــال جـــالي
وخطف يبي بــوميـــاي وربــه كفيلـــه
ودار الهـــوا لـــه مـــولم بـــاعتـــدالي
وكمـــل مســـاره في نهـــار وليلـــه
والم شراعـــه والهـــوى دار حـــالي
مـــع يمنـــه مـــا أحلى مسيره وميلـــه
وشطن ابـــومبـــاي راسي بـــالحبـــالي
والتـــوخـــذا يرجي بعلم يجي لــــه

شهر تكـــــل من طلـــــوع الهـــلالي
وجـــزواه كل متفـــق مــــع عميلـــــه

نـــــزل ولا حمـــــل ودار التــــوالي
غير الطمـــان ومـــا تقـــاصر بشي لـــه

وشـــال الانـــاجر طـــالب كل فـــالي
نـــاشر شراعـــه مـــا يضيـــع دليلـــه

يعـــــوم في دومن المـــــوج صـــــالي
مسنـــــــاده الهيلي تـــــزاخر نخيلـــــه
واصبـــح مبتـــــدر في كاليكـــوت خـــالي
ستين يـــوم والبضـــــايـــع مهيلـــــه
جـــزواه في البنـــــدر سهـــــاري الليـــالي
في ونســـة كل صفـــا لـــه عـــديلـــه
يـــا مـــا حـلا المطراش والبـــال ســـال
والنفس في مـــا تهتـــوي لـــه جميلـــه
عصر الشبـــاب يطيب فيـــه الـوصـــالي
ويعـــوش في منـــواه خـــل خليلـــــه
في ســـاعـــة يرخص بهـــا كل غـــالي
بـــوقت الرخـــا والكل يطرخ شليلتـــه
خراعب مـــع كل جـــوب تـــوالي
صحـــايب ترجي هـــوى اللي تخيلـــه
عليت من بنـــــدر كاليكـــوت عـــالي
نـــاصي الكـــويت وكل رزق نشيلـــه
معنـــا من الخيرات مـــا كان طـــالي
من كل غرض وانعـــام ربي فضيلـــه
على وعبر غبتـــه مـــا يبـــالي
نـــاشر ثـــلاث الشرع والله وكيلـــه

عشرين يـــوم بـــــالتيـــــاسير والي
نــــاتــــخ « اجنيز » وقـــدره الله اهي لـــه
بين أبـــو داود شمـــخ الجبـــالي
اللي بسفحـــه نــــازلين قبيلـــه
وحـــدر بي مطرح ومـــد التــوالي
دار بهـــا المـــولــه يـــدور حليلـــه
يــومين يرز مــــاخـــذ كل مـــالي
منهـــا وعلى للكـــويت الجـــزيلـــه
مـــدبر يـــا هـــوم والريـــح شـــالي
وحـــدر الـــدواسي ملـــدهين بشيلـــه
يـــا طـــارشي مـــع كل طير يـــلالي
أخـــــذ الخبر مني ووده بليلـــــه
وصـــــل ســـــلامي للحبيب المـــوالي
الجـــــادل اللي ترتجي العين نيلـــــه
قـــل لـــه عشيرك فـــوق سطـــح الجـــوالي
من عقبكم مـــا هـــو محصـــل مقيلـــه
إلى ذكرت أيـــامكم ســـاح بـــالي
ومن حر فرقـــاكم تـــزايـــد عـــويلـــه
يـــا درة تـــزهى بكل الـــلآلي
ســـوامهـــا مـــا يقطـــع الله سبيلـــه
من عقبهم يـــا دار صـــار اتكالي
على الـــذي كل المـــلا ترتجي لـــه
يـــا نـــاشـــد عنـــا ترانـــا نســـالي
عن كل شغمـــوم علـــومـــه جميلـــه
الحر يشهر في ربـــوع المعـــالي
والبـــوم بـــالخبر بـــات دوم مقيلـــه

هــــذا وختم الجيــل مـــا جـــا ابـــــالي

ســــاجيـــــة تقطـــع بحـــور طـــويلـــــه[٣٩]

---

(٣٩) مجلة البيان – العدد ١٦٠ يوليو ١٩٧٩م ، ص٤١ وما بعدها .

سمع العوالي : السفينة المتماسكة البناء القوية .

توحي : تسمح . الدبيلة : صوت الطبول .

خاطف : اصطلاح بحري يعني نشر قلوعه للإبحار .

الديرة : الكويت . ناصي : قاصد . العامر : المدن العامرة . مرتكي له : مستعد له .

شطن : رسى في المرفأ . لين حد العوالي : أي ملأ السفينة كلها بالبضائع . الكرايخ : السفن القديمة . فيض : خرج . سلامة : جبل في البحر عند سواحل عمان .

مخيلة : خلفه ، أي جعل هذا الجبل خلفه والمخيلة دائماً هي القبلة .

سند : جعل هادياً له . العيوق : نجم معروف .

الريح مالي : الريح ملائمة للسفر . أي ملأت الشراع وهنا أدعى إلى سرعته .

مسكت : مسقط عاصمة عمان . فارس : إيران .

هيام : قرية في إيران . شهبار والكوة : جبلان .

مكران : جبل في باكستان .

دير الجقت : معبد في باكستان .

شرع كراتشي : وصل إلى مدينة كراتشي بالهند .

جوادر : مدينة في كراتشي .

بندر كاري : ميناء في كراتشي .

خطف يبي بومباي : أقلع يريد مدينة بومباي .

شطن : رسى في مدينة بومباي .

والنوخذ ... الخ : ربان السفينة ينتظر توجيهاً من صاحب المال في الكويت .

جزواه : بحارته كل يسوق بضاعته .

مساده الهيلي : اتجاهه نحو جبل « الهيلي » النيبار . امبندر : توقف في ميناء كاليكوت في النيبار .

المطراش : السفر . يحوش في منواه : ينال مراده وتتحقق أمانيه .

يطرح شليله : اصطلاح شعبي يعني العيش الرخي ، السعادة .

خراعب : النساء الجميلات . من كل جوب : يأتين من كل مكان وكل جهة . هوى اللي تخيله : مرادها وهواها .

عليث : اصطلاح بحري بمعنى توجه للعودة إلى بلاده ويقابلها . « سنيت » : أي غادرت بلدي .

ناتخ : ظهر فجأة . أنجيز : جبل في عمان ، وكذلك أبو داود . ومطرح : مدينة في عمان .

يعزر : يأخذ . يا طارشي : يا رسولي .

الجادل : السيدة الجميلة . عشيرك : صاحبك وحبيبك .

ثانياً : مشاكل المهن البحرية وانعكاساتها الاجتماعية :

إذا كانت النصوص الشعرية السابقة والتي شكل البحر طبيعة قضاياها ، قد صورت الرحلة البحرية كرحلة عمل شاق ومضن ، وصورت كيف يقاسي الرجال منها كمهن وعمل ، أو صورتها وأكسبتها الأهمية التسجيلية من خلال تحديد مسار الرحلة من أماكن وجبال ومدن ومن تحديد للنجوم السماوية التي تحكم هذا المسار .

إن كمية المعاناة التي يعانيهاالبحارة في الرحلة لا يوازيها المردود المادي الذي يعود عليهم وخاصة البحارة والعمال .

إن عدم التساوي بين العمل ومردوده المادي هو جوهر هذه القضية والتي سجلها لنا بكل اقتدار الشاعر « زيد الحرب » حيث يقول :

وتجـــارتـــا عقب المعرقـــة جقـــونـــا
زل الشتـــا يـــا حـــود مـــا سقمـــونـــا
مـــــا درى عسر فيهم ولا نســـونـــــا
الله عليهم وان نـــــووا بـــــالتعـــــاكيس
هم مـــا دروا بـــــاللي جرى الغـــوص كلـــــه
مثـــل الحمير نتقـــــاد خـــــة أهلـــــه
نشكي العرا والجـــوع ويـــــا المـــــذلـــــة
ونركض بخـــــدمتهم ســـوات المبنــــايس
بـــــالله عليهم وين ذيـــــك التبـــــايب
قـــل لي غـــدت بين الخـــلايـــج نهـــايب
والا عليهـــــا غلقـــوا بـــــالعصـــايب
بس حـــابـــونـــا بـــــالحبر والقراطيس
وين القماش اللي من الـــــدر جبنـــــا
الله عليهم وان كلـــوا مـــــا تعبنـــــا
مـــــا تعتمر دار بهـــــا الظلم يبني
شيء يغضب الله ويرضى بـــــه ابليس

قـــالـــوا العـــذر يـــا زيـــد جتنـــا علـومـــك

واحنـــا بعـــد والله هم مـــا نلـومـــك

مير استعن بـــالله يقـــوي عـــزومـــك

لم يجي شمـــلان ونرخي لــــك الجيس

قـــاشنـــا بـــالهنـــد والله طـــايـــح

وحنـــا غـــدينـــا بين شـــاني وصـــايـــح

هـــذا السنـــة صـــارت علينـــا فضـــايـــح

انتم تبـــون فلـــوس وحنـــا مفـــاليس

قلت انتم هـــل الجـــودات واهـــل المروة

مير شيء حـــدث فيكم يـــا نـــاس تـــوه

اشـــوف وقت الغـــوص تـــاخـــذون قـــوة

يـــا مـــا حـــديتـــونـــا بعصي ودبـــابيس[٤٠]

وبعد ... فلم يزل البحر ماثلاً في أذهان الكويتيين بكل صوره وبكل تفاصيل تلك الحياة القاسية الصاخبة ، فهو ما زال دليل تأصيل الذات الوطنية وشاهد انتماء صميمي إلى هذه البلاد . وعلى الرغم من انقضاء دور البحر كوسيلة رزق ومعيشة ، فما زال تأثيره واضحاً في مسيرة الشعر الشعبي سواء على مستوى المعالجة الشعرية لبعض القضايا الاجتماعية أو على مستوى الذكرى المؤكدة للذات الوطنية والمؤصلة للمعاني النفسية الجميلة كالصبر وشدة التحمل ، فعلى المستوى الأولى نجد الشاعر « زيد الحرب » يستحضر الماضي بكل صور معاناته ، ليؤكد دعوته الرامية إلى إعطاء الأولية والتقدير لأبناء الكويت الوراث الحقيقيين لخيرات هذا البلد ، بشرعية انتمائهم إلى هذا العالم القديم المستحضر ،

---

(٤٠) تجارنا : يقصد بهم أصحاب السفن .

زل الشتا : انقضى فصل الشتاء ، وكان في العادة أن يسلم التجار البحارة بعض المال كعربون عمل وهو القـــقام .

نونا : أي عقدوا النية على عدم إعطائنا .

البنابيس : الخدم والعبيد .

التبايب : اللؤلؤ . الحلايج : الخلق .

نرخي لك الجيس : أي نجزل لك العطاء .

وذلك في دعوة الشاعر للقائمين على شئون البلاد حين قال :

هم يلعبــون اليــوم في خــزنـــة المــــال
ويطـــالبــون الشعب بلقمـــة غبيبــــه
حنـــا هــل الــديرة وحنـــا لهـــا عيـــال
وحنــــا ذراهـــــا في الليـــــالي الصعيبــــه
وحنـــا عليهـــا نكـــد بسنين الاحـــال
لي غـــار عنهــــا الجن واخــلا جليبـــه
والقيـــظ كلـــه نجـــالب الغـوص بجبـــال
مـــاي جمـــا الـــزرنيـــخ وزاده نهيبــــه
والغيص يشكي الضيم من بحر الأهـــــوال
والسيب واقف دوم مثــــل النصيبــــــــه
ويركض على المجـداف لي صــاح « يــا مــال »
ونـوم المـلا بـــالليـل مـــا نهتني بـــه
ورحنــــا السفر والموج يــــا كنــــه جبـــال
في غبــــة فيهــــا المنـــايـــا قريبـــه
لا حــولنـــا ديره ولا حــولنـــا جـــال
ولا من ذرا بـــالضيـــق نبتلجي بـــــه
إلا ســـواد الليـــــل من دونهم حـــــال
وبحر كسيف دوم تطبــــخ غبيبـــــــه
وكن السفينــة حــدرنـــا صـــابهــا هبــال
تصعـــــد وتنزل كل بحر تعــــــدى بــــه
وحنـــا نتهـــادر فـوقهـــا مثـل الأفيـــال
وقصر المراجـــــل لاعتلى نعتلي بـــــــه
نبغي نعـــــدل صـــــاغي الـــوقت ليال
والرزق لـــونــــه يحلـــق داب نجيبــــه[٤١]

---

(٤١) الديوان ص٧٠ - ٧١ - ٧٢
الغبيبة : ما تبقى من الطعام في الليلة السابقة .

=

وعلى المستوى الثاني ، مستوى الذكرى المؤكدة للقيم والمعاني النفسية النبيلة ، من خلال المقارنة بين الواقع الحاضر ببعض سلبياته الناتجه عن طبيعة التحول الاجتماعي ، وبين الماضي الذكرى بكل عنفوان الرجولة وجلدها وصبرها المذلل لأقسى الظروف المحيطة .

انظر قول الشاعر الدويش :

جار الزمان ودار دولاب الأقدار
وافتر دولابه على كل جاير
واتغيرت فيه الأكابر والاصغار
حتى غدينا بين غاير ونابر
يا عيني كم شفتي من الناس عبار
ويا نفس كم دقتي العنا والمراير
ويا رجل كم طفتي مع الدرب مشوار
ويا قلب كم غارك من الوقت غاير
كنا بوقت فات والبال عتار
واليوم اشوف الوقت غير عشاير
اللي خبرناهم بذاك العهد صار
في فعلهم سادوا على كل صاير
اللي تينوا بالمروة والأذكار
بانت معالمهم بعالي الزباير
أهل الكرم والجود في الموسم الحار
يجلون وقت الضيق عن كل حاير

= الديرة : البلد . حليبة : بئرة وقليبة .
جا : كا . نهيبة : قليل شحيح .
الغيص : الغواص تحت الماء . السيب : الرجل الذي فوق السفينة ليسحب الغواص من الماء .
صاغي الوقت : تردي الأحوال .
الداب : الثعبان .

حـــــــارت بي الأفكار مـــــع كل معبـــــــار
وازويت أدير الراي في كل ســــــــــــــــــاير
أيـــــام وقت الغـــوص كنـــــا والأسفـــــار
نعـــــوم في بحر غبيبــــــــة غــــــزاير
إلى ضـوانـــا الليـــل طــــار الكرى طــــار
والعين عن لـــــــذة وسنهـــــا سهـــــاير
الغـوص يـــاأهـل الغـوص لـو كان مـــدرار
ميران حـــــدتنـــــا بـــــه أمـــور عســـاير
إلى رســـوا بـــــالهير والخشب سنيـــــــار
تشبـــــــه سفين لين يـــــــام وشــــــاير
هـــــذا يغـــوص وذاك يفلـــق المحــــــار
وهـــــذا يمـــوهـــل للربـــع بي يخـــــاير
وهـــــذا يبرخ بي يـــــاني لــــلأميـــــار
يقـــول هـــــذا الهير كلـــــه خســـــاير
محـــلا سفنهم لي رست قبـــل الأسحـــــار
مثـل النجـوم الثـــاقبـــة بـــالتضـــاير
لي اذن المـــــؤذن قبـــــل طر الأنـــــوار
مـــــول عليهم بـــــالفرح والبشـــــاير
وقت الفليـــج الصبـــح والشمس مظهـــــار
الكل منهم يطلب الله سراير
يرجـــون فلـــق الـــدانـــــة اللي لهـــا كار
طـــــواشهم ســـــوامهـــــا بــــــالقراير
مــــا قـــــال فيهم قـــــط يـــوم ولا بـــــار
إلا ومـــــا خـــــذ بـــــالمحمـــــل صراير
كسب الرزق مـــــا هـــو بعيب ولا عــــــار
ذا رزقنـــــا من يـــوم حنـــــا صغـــــاير

والله مـــــالنــي يـــوم أنـــــا كنت بحـــــار
في وصفهم واللي يقـــــولــــــون صــــــــاير
الـــــداو يـــــا منصـــور اقفــــا بـــــالانشـــــار
خـــلاك في بنـــــــدر « كاليكـــــوت » بـــــاير
وتيسير عــــــــلا والهـــــــوى دار لـــــــــه دار
وارسى امبنـــــــدر بـــــــالشـــويـــخ الانـــــــاير
عشنــــــا بـــــوقت فيـــــه ليمـــــــات وامرار
بين السفن والغـــــــــوص كنـــــــــــــا طراير
النـــوخـــــذا بـــــالغـــوص طـــــالبـــك جبـــــار
ويـــــــــدورك وقت السفر بـــــــــالعـــــــواير
وانت الـــــــذي مـــــــا بين الاثنين محتـــــــار
ضـــــاقت عليـــــك الـــواسعـــــة والعبـــــاير
والنفـــــط ســـــال وغـــــار بـــــه كل من غـــــار
وافتر دولابــــــــــــه على كل جــــــــــاير[٤٢]

(٤٢) الديوان ص١١٩ – ١٢٠
افتر : تغير وانقلب .
غذينا : أصبحنا . غاير : مغير ومهاجم . ناير : هارب ، فار .
الزباير : جمع زبارة وهو المكان المرتفع . سنيار : متتالون بعض وراء بعض . يعوهل : ينادي .
يبي يخاير : يريد العودة . يبرح : يسحب مرساته .
يساني : ينتقل من مكان إلى آخر .
الفليج : فلق المحار . الدانة : اللؤلؤة الكبيرة .
الطواش : تاجر اللؤلؤ .
الداو – منصور – تيسير : أسماء لسفن شراعية .
يدورك : يبحث عنك .
العواير : نواصي الشوارع .

كانت هذه جولة سريعة في جانب مهم من جوانب الحركة الشعرية الشعبية الكويتية ، جانب تأكد خلاله رأينا في تلك الجدلية المستمرة بين المناخ الاجتماعي بكل حاجاته الاجتماعية والفنية والسياسية ، وإبداعه الفني المعتمد أساساً على معطيات هذا المناخ الاجتماعي من حيث اللغة ومفرداتها البيئية التي كان البحر أهم مميزاتها الذاتية ، إذ ترك أثره واضحاً في هذه التجربة الشعرية ، التي نأمل أن نكون قد وفقنا في طرحها في هذه الدراسة المتواضعة والله تعالى الموفق .

المراجع

١ - ديوان فهد راشد بورسلي ، جمع وإعداد وسمية فهد بورسلي . ط٢ ، ١٩٧٨ .

٢ - ديوان زيد عبد الله الحرب . جمع وإعداد غنيمة زيد الحرب . ط١ ، الكويت ١٩٧٨م .

٣ - ديوان عبد الله الفرج . ج١ ط٢ . جمعه خالد محمد الفرج . دمشق ١٩٥٣م .

٤ - ديوان عبدالله عبدالعزيز الدويش . ج١ ط١ . مطبعة حكومة الكويت ، ١٩٦٨م .

٥ - ديوان حمود الناصر البدر . ط١ ١٩٧٣م ، جمع وتقديم عبد الله الدويش .

إضـــاءة

على محاولة صقر الرشود القصصية

دكتور سليمان الشطي

جامعة الكويت

— ١ —

في خريف ١٩٦٧ كتب المرحوم صقر الرشود قصتين يتيمتين نشرهما في وقت متقارب ، القصة الأولى هي (العربة) التي نشرت في مجلة البيــان في عــدد نوفمبر ، والثــانيــة (الأصـوات) وظهرت على صفحـات مجلة (النهضـة) الصـادرة في ٤ نـوفمبر وفي هــاتين المحاولتين وضع الرشود قدمه في الـدرب الملاصق لفن المسرح وكانت قـدمـاً تبشر بنضج لا يخطئه ناظر .

وليست هذه الانتقالة المؤقتة محل تساؤل واستغراب فـالمســاحـة الفنيـة الجـامعـة بين هذين النوعين الأدبيين واحدة يستطيع أن يتحرك فيهـا المبـدع بيسر وسهولـة ، فلم يكن الميل إلى أحدهما أو إفراد بعض المبدعين لأحـد هـذين المجـالين يلغي هـذا التواصل داخل الأنواع الأدبيـة ، بل إن المسـاحـة لتضيق حين نصـل إلى فني المسرح والقصـة لأن هـذين الفنين قد التصقا كالتوأمين السياميين ، وليس هذا تلاصق شذوذ أو خروجـاً عن الطبيعـة ، ولكنـه تلاصق حيـاة وصحـة حتى أصبح من اليسير أن نقول بـاطمئنـان إنـه قل أن تجـد كاتباً مسرحياً إلا والفن القصصي يمثل هاجســه الآخر الـذي يؤرقـه ويضع عينـه عليـه ، والعكـس حادث ولا شك . بل إن بعض الكتاب تتسـاوى عندهم قامة الفنيين تساوياً تاماً ، والمثــال الجــاهـز في الــذهن الكاتب العظيم أنطــون تشيخــوف فهــو يضــع شقــاً من سن قلمـه على قمـة فن القصـة القصيرة ، والآخر على قمــة الفن المسرحي ، أمــا في الأدب

☆ نشر القسمان الأول والثاني من هذه الدراسة في مجلة «المنتدى» ابريل ١٩٨٧ .

العربي فيكفي تذكر توفيق الحكيم الذي يتربع عند أهم المنعطفات في فن القصة والمسرح فيأدبنا العربيالحديث ، ومثل هذا التذكير نكرره بالنسبة ليوسفإدريس وغيرهما كثير ، ولا يغيب عن بالنا المجال المحلي ، بل وحول صقر الرشود كان عبد العزيز السريع يكتب المسرحيات ويعطي للقصة مساحة من اهتمامه فكتب عدداً من القصص القصيرة في الفترة ذاتها .

إن احصاء أسماء الذين جمعوا بين فن المسرح والقصة يوصلنا إلى قائمة تطول ، ولو كان هدفنا الإحصاء لا التمثيل لكانت هذه القائمة من الطول بحيث - تحرك حواجب الاستغراب حيث لا غرابة . اذن فدخول صقر الرشود المسرحي مجال القصة متوقع كتوقع مطر الشتاء ، كما أن توقفه عن هذا الفن لم يكن يعني انصرافاً عنه ، ولولا أجله الذي قدر الله له أن يكون قصيراً لشهدنا خصباً مساوياً لابداعه في مجاله الأول الذي نعرفه وهو المسرح ...

ولكن للتاريخ أسئلة تنتظر إجابات متوقعة من الذين يدخلون عالم البحث ، حتى ولو كان الأمر لا يستدعي أو يلح على التفسير ، ولهذا قلنا أن نستجيب للتاريخ بكلمة ترضيه قبل التوقف عند الجانب الفني من ابداعه في هذا المجال .

إن توجه صقر الرشود إلى القصة يمثل حدثاً طبيعياً ومألوفاً بل ومتوقعاً منه ، ويعكس اهتماماً وتوجهاً توافرت له الظروف فبرز على السطح فكانت الممارسة ، ففي الوسط الثقافي المحيط به والذي تعايش معه بانفعال عميق كانت هناك مائدة واحدة تجمع عشاق هذين الفنين ، وكما أن الرشود والسريع مالا وانصرفا بالدرجة الأولى إلى الكتابة المسرحية فإن البقية من جيل الستينات والذين كانوا معهما حول هذه المائدة انصرفوا إلى كتابة القصة ، ففي مسرح الخليج فقط كان الذين يكتبون القصة اهتماماً مباشراً ، بجانب السريع ، من الأعضاء العاملين مثل سليمان الخليفي[1] وكاتب هذه السطور ، لذلك كانت القراءة والمناقشاتوالاهتمامات تنصرف إلى هذينالفنين بمستوى واحد منالعناية والجدية ، وكلٌ يترجم همومه بالمجال الذي يفرضه عليه توجهه المسيطر ، وإن كان يتوثب شعوراً وفكراً إلى الجانب الآخر .

ولم يكن التجاوز الفني أو الوسط الثقافي هما فقط وراء هذا التوجه عنده ، فهناك ما

هو أهم من هذا كله والذي يتبدى في بذرة التكوين الأولى حيث كانت النزعة القصصية عنده تدخل في إطار المسرح ، وهذا ما يمكن أن نتلمسه في بعض أعماله المسرحية الأولى ، فمسرحية (الحلب الكبير) في صياغتها الأولى المطبوعة حينما جعلها نصاً واحداً ، كان الحس الروائي متمثلاً وبارزاً في هذه المسرحية بفصولها الأربعة التي تتحرك بين أسرتين لا صلة بينهما إلا أن « خليفة أحد أفراد الأسرة الأولى هجر أسرته وانضم إلى الأسرة الثانية بعد أن تزوج ابنتها »[٢] ولهذا نجد أن المؤلف عاد إلى هذا النص وأعده إعداداً فصل هذه المسرحية إلى مسرحيتين ، لأن هذا النص يحمل عوامل الانقسام في ذاته ، مع امكانية وجود التفسير الموحد دون تعسف ، ولكن الضعف من ناحية الفن المسرحي أنها « تبدأ أكثر من مرة ، في أكثر من مكان ، وتضيف أشخاصاً جدداً في كل فصل جديد ، ويبقى شخص « خليفة » بمثابة جسر وحيد بين أسرتين لم يكن بينهما لقاء[٣]» .

إن هذا التعثر من الناحية المسرحية هو نفسه المحور الذي ينبهنا إلى التشكيل الروائي المحتمل والمتقبل لما لا تحتمله ظروف الفن المسرحي ، فالنفس القصصي الروائي كامن كوناً حياً في أعماق الكاتب لذلك تداخل الفنان : فن القصة والمسرحية وافرزا نصاً واحداً .

ولقد تكررت هذه الحالة في عمله الآخر : مسرحية (الحاجز) حيث أجرى تعديلاً واضحاً في عرضها الثاني عندما ألغى الفصل الثاني الذي كان يمثل زيادة أو فضولاً يمكن الاستغناء عنه في المسرح ، ولعل الذي دعا إلى كتابته تلك النزعة الاستقصائية المعتمدة على تشكيل التفتيت في النص القصصي . ولا تخرج مسرحية (أنا والأيام) عن هذا الخط حيث كانت تمثل متابعة متصاعدة لشخصية (غانم) الشخصية الرئيسية في تلك المسرحية .

إذن فنحن أمام بذرة كامنة وتوجه ثقافي مسيطر يحث على الاقتراب من فن القصة لولا أن الهموم المسرحية كانت أكثر الحاحاً عليه ، خاصة وأنه لم يكن كاتباً مسرحياً فحسب ولكنه رجل مسرح ، وهذا ما وضح بعد ذلك حينما وجه جهده الأكبر نحو الاخراج ، لأنه يمثل العملية المسرحية في صورتها المتكاملة بينما نجد أن زميله الربيع كاتب مسرحي بالدرجة الأولى ولذلك لم يجد صارفاً له عن الكتابة القصصية بجانب ممارسة النشاط المسرحي .

إن هموم المسرح العامة جعلت الرشود ينحي جانباً الكتابة القصصية ، حتى إذا جاءت الظروف الملائمة طفت نتائج البذرة القصصية على السطح وكانت النتيجة متمثلة بهاتين القصتين الوحيدتين .

- ٢ -

اطلالة أولى

تتوحد في قصة (الأصوات) الشخصية الرئيسية وتتعدد منظورات التبادل فيها بطريقة توحي أن هناك زخماً معيناً يحيط في جو القصة ، فنحن أمام شخصية رجل تجاوز الستين تقض في لحظات اللحاف عن أطر حياته بيعدها القديم وقضيتها الجديدة ، كل هذا يتبدى لنا ونحن نعايش معه أحداث القصة في ليلة واحدة في نصفها الأخير ، بل زمن قصير جداً من مستوى الزمن المحسوب وضمن الأحداث المحددة ، ولكنها لحظات تحددت ووضعت بإطار سهل معه أن تحمل أشياء كثيرة .

إن هذا الشيخ العجوز يرقد وحيداً بعد أن غادرته زوجته التي كانت ترقد بجانبه دائماً ، ذهبت لابنتها التي تضع مولوداً جديداً ، وتشده هذه الولادة فتنطلق تأملاته من مخاض ابنته إلى بيته الجديد إلى ابنه الذي يرسم صورة لزواجه ويحلم متصوراً كل شيء كما يريده ولكن الصورة الخيالية تصطدم بالواقع المعاكس لها ، وتحرك فيه وخز الألم الذي يأتي من أن هذا الابن ليس كما يريده ، إنه مناقش ومحاور ولا يطيع وغير مفهومة تصرفاته بالنسبة له ، وتمتد مقارنات التداعي إلى ماضي الأب نفسه حيث (الحياة الصلبة القاسية ، الصخر البحري الأسود وظلام البحر ، والبيت الطيني إلى آخر هذه المقارنات التي تطفو على سطح الذاكرة) .

وتمتد أسئلة الحيرة ، من منطقة الخاص ، فلا يجد مخرجاً له ، ويحاول العجوز أن يجد جواباً لأسئلته فتلف به الحيرة في أبعاد متمازجة متزاحمة ، قاذفة به في خضم أسئلة تتعقد وتتكاثر ، حتى توقف عن التفكير نهائياً وبدا شارداً في لا شيء ..

وتبدأ الحركة الثانية من الصمت إلى الصوت ، من الهدوء إلى العاصفة ، ومن السرير

العريض الوفيرة مراتبه ومخداته ، والانتقال من دفء الراحة والطمأنينة إلى النقيض ، فقد حلت السطور اللاحقة معها تفجر أصوات حولت التداعي السابق والذي امتد الى الماضي ضارباً بجهاته المختلفة إلى تركيز في لحظة مرعبة مخيفة ، وذلك الصمت (تحول إلى أصوات تنفجر كالمدافع ترافقها صرخات) ، ويندفع الرجل فزعاً ، فالزمن تركز في لحظة تحمل توقعات غير محددة وسط هذه الأصوات التي تهز البيت الجديد ، إن إرهاف سمعه ينقل إليه غرابة هذه الأصوات التي تكبر ويكبر معها صدى رهيب ، يتذكر ابنه ، تدعوه رغبة المحاولة إلى الحركة ، رغبة السؤال والاتصال بالخارج تصطدم بجهله وعدم قدرته على التعامل مع التلفون ، فلا يجد إلا الصعود إلى الطابق الأول المهجور ، والأصوات تقترب منه وكان تيار الهواء يلعب بالأبواب والشبابيك المفتوحة ، وراح يتخبط محاولاً سد المسارب بجسمه العاجز وكان الجرس الخارجي يدق باستمرار ، ولكن حركته هذه بين الغرف والصالة وسط هذا الجو العاصف أفقدته التمييز . وتحكم به الارتباك فتاه بين الغرف (... خرج من الغرف إلى الصالة دون أن يدري أنه في الصالة .. دار به دوار عنيف وهو يسأل نفسه أين أنا ؟ حتى شعر بأنه في نقطة ولكنها عدم .. لا وجود لها .. لأنها لن توصله إلى أي مكان ، لأنه ليس في مكان .. كأنه لا يعرف شيئاً ، اضمحلت نفسه وتلاشت حتى أصبحت عدماً فحاول أن يصرخ ليثبت وجوده .. وفعلاً صرخ عدة صرخات وكاد أن يسقط) . هذا الضياع ضاعف من جزعه فارتطم بالجدران فنز دمه ، وتحول (جزع الأب إلى تصفيق عصبي ، فصاح الابن بأبيه ، وتوقف الأب عن التصفيق) ..

يمثل المحور الثالث الإطار الخارجي المحيط بالشيخ العجوز ، والعلاقات التي حددت مناطق التماس في حياته . الزوجة التي ذهبت إلى الابنة التي ستلد ، الابنة المطيعة التي تبدأ القصة مع مخاضها وتنتهي بولادتها ، والابن مناط النظر عند الأب والرافض الخضوع لرغبات أبيه ولذلك كان هو البارز من بين خطوط التأملات ، وهو الوحيد الذي يخرج من الذهن إلى الوجود حينما يقتحم المنزل باحثاً عن والده والذي لم يعثر عليه إلا وقد فارق الحياة ، وتختم القصة بتمتمات الابن (تمتم الابن وقبل أباه .. كيف حدث هذا ؟ جئت لأخبرك عن مولود جديد فأجدك قد مت قالها هامساً حزيناً ، ثم حمله لينزل به إلى الطابق الأرضي) ...

محاور دلالية ومعمارية :

التأمل في هذه القصة يثير أسئلة ويشد النظر إلى تكوينات تفرض نفسها فرضاً لا يجد الوعي بدأ من التوقف عندها ، وهذا التوقف يشدنا إلى التسليم بأن أساس هذه التكوينات الفنية غير قابل للفصل عن دلالاتها المشيرة إلى هاجس حيوي متحرك كامن في كل جزئية من العمل الفني كله ، وقد تأتي هذه متوزعة ولكنها تعطي انطباعاً مستمراً ، مثل خلية الجسم التي تحمل الخصائص الجوهرية له ، وهذا ما نحسه ونحن نفرغ من قراءة (الأصوات) ، نحسه من العنوان مباشرة ، فهو يثير نقطة لافتة للنظر بالنسبة لأعمال صقر الرشود حيث يتبدى العنوان عادة بكلمة واحدة ذات جانب تأثيري ومركز للدلالات العامة ونحسه يقفز من صدر العمل الفني إلى خلاياه ، فظاهرة العنوان الذي يأتي مركزاً في كلمة واحدة يتصدر مسرحياته : فتحنا – تقاليد – الطين – الحاجز ، وهذه تنتقل إلى قصتيه : العربة – الأصوات ، بل إن مسرحيتيه الأخريين وأعني بها : «المخلب الكبير» و«أنا والأيام» يتحكم بها صدى الكلمة الواحدة فالمخلب هو المحور وليست (الكبير) إلا صفة تابعة ، وليس إضافة (أنا) إلى الأيام إلا تحصيل حاصل ، (فالأيام) هي الايقاع الأساسي المستمر في تلك المسرحية .

إن هذا الإيجاز يحمل في داخله تشبع لمعنى معين يتركز في المسمى الأول لأعماله ، ولهذا نجد أن (الأصوات) في هذه القصة تنفذ إلينا من جهات عديدة ليس من منطلق العنوان فقط ، فثمة انتشار واضح في العمل كله ، فالأصوات تمدد وتتبدى لنا بإيقاعات شتى على امتداد القصة كلها ، تمتد من الصمت الظاهر إلى التمتمة صعوداً إلى الجرس الصاخب وصولاً إلى التصفيق المتشنج وتتمركز اللحظة الصوتية في العاصفة التي كانت حدثاً متحركاً وفاصلاً .

● نلتقي أولاً بصوته الداخلي الذي يبدأ بخواطر لذيذة ، فهذا صوته المطمئن ، وهو يتمثل ولده كما يحب ، ولكن هذا الصوت الداخلي المطمئن ينعكس فيترك أثره في عضة على الشفة السفلى ، ثم تحول هذا إلى آهة انطلقت بعدها تمتمات ثم المحاورات والمناقشات والرفض ، وهذه كلها نسمعها من خلال فكره هو لنسمع بعد ذلك الأسئلة التي تقوده إلى صمت العجز ، والصمت صوت سلبي ولكن (الأصوات) تواصل تصاعدها ، أو أنها تصل إلى لحظة تمركزها في محور العاصفة (... الأصوات تزداد وتهز أركان البيت .. إنها

غريبة ، لم يسمعها من قبل ، إنها تكبر ولها صدى رهيب ...) .

● ويدخل صوت آخر ، ليس هو الصوت الداخلي بتموجاته المختلفة ، وليس هو صوت الطبيعة التي عصفت فعصفت بكل شيء ، ولكنها أصوات الأبواب والشبابيك المتصافقة ، إنها جزء من هذا العالم الذي يتوجس منه الرجل خوفاً ، بل يدخل في هذا الموقف صوت جديد ، إنه صوت المدنية الآلية ، فهذا الجرس يواصل دقاته بإيقاع مستمر مكملاً حلقة الأصوات التي تحاصر هذا الرجل العجوز الذي قُدر له أن يموت من هدير هذه الأصوات .

● وإذا كان صوت الجرس خارجاً آلياً ، وإذا كان هذا أداة عصرية للتنبيه ، فثمة صوت إنساني بدائي يمثل حركة للاستئذان والتنبيه ، لقد استيقظ هذا السلوك من الأعماق في لحظة الرعب والخوف حينما (تحول جزع الأب إلى تصفيق عصبي) وهو تصفيق لا يسمعه أحد .

● وتحاصرنا (أصوات) أخرى لا يسهل تجاهلها ، فعلى مستوى السلب تجد أن عجزه عن إدارة الهاتف ذكرنا بصوته الذي يقابل صوت الجرس ، فإذا كان الجرس تنبيه من الخارج للداخل فإن التليفون يحمل معه الجانبين حيث يقدم صلة الداخل بالخارج أيضاً ، ولكن عجزه عن إدراك وإمكانية التعامل مع الجديد كانت قضية من قضاياه .

ولكن هل انتهت حركة (الأصوات) من أنسجة هذا العمل . إن هناك ما هو أهم من السابق كله ، فثمة صوت بشري أصيل لا يظهره الكاتب ولكن وجوده هو إشارة للوجود كله ، فالإشارة العابرة إلى الابنة وهي في حالة مخاضها ، تذكر ولا شك بصوت الألم الإنساني العظيم الذي تطلقه الأمومة والتي يتفجر معه صوت آخر مرافقاً له ، بل هو أكثر شهره ، فالمولود الجديد سيطلق صرخة الحياة المعهودة التي ستكون المقابل للصمت في حياة العجوز حينما يسقط ميتاً .

وهكذا نلاحظ ونحس أن (الأصوات) لم تكن عنواناً بل دراما حياة مكتملة تتابعنا وتنطلق من كل خلية من أنسجة هذه القصة ، ومن ثم كان هذا العنوان (شفرة) أساسية تدخل بنا إلى عوالم مليئة بالضجيج ، ولكن - يا ترى - ما كنه هذا الضجيج ؟ وهذه المعركة التي خاضها العجوز مع هذه الأصوات ، هل كانت معركة مع خفي مجهول أم أنه عالم معلوم محسوس ، فكان جزع المواجهة هو صوت التماس الصاعق ؟ ...

ثمة علاقة مركبة تحتاج إلى فك مغاليقها أو على الأقل العمل على تمييز عناصرها ليتضح لنا ما فيها من زخم ، فنحن أمام شخصية مركبة تختلط أو تتجمع حولها أزمان منها الحاضر والماضي ، تختلط مجهولات الماضي بمجهولات الحاضر .

* * *

إن أول خيط يمكن أن نمسك طرفه هي أننا أمام بحار عجوز يعيش في غير زمنه ومكانه ، ولكن القضية لا ترتكز عند هذه النقطة فقط ، ولكنها عاصفة لأن ثمة صراعاً لا يزال محتدماً مما يمنع أو يحول دون موت هادىء . ولكن الموت العاصف لا بد أن يخلقه أو يكوّنه موقف من نوعيته ، وإذا كان الخوف مدخلاً لموت الرعب ، فإن لكل إنسان خوفه الخاص الذي يتشكل مع تكوينه الدرامي الذي لا يكون أو يظهر بدونه ، ومن ثم فإن موت بحار مرعوب يستدعي مقدمة منطقية ، فليس وضعه أو موقعه الحالي موقعاً صالحاً لمثل هذا الموقف ، لذلك أراد المؤلف أن يضع هذا الموت في إطار متسق مع هذه الشخصية ، كان الإحساس بالموت ، أو أن صوته الخفي يتبدى عند العتبات الأخيرة من الحياة في صورته المقبولة ، وإذا وضعنا مطلباً ساذجاً وهو أن بحاراً لا يزال يصارع في سبيل فرض نفسه على الحياة لا يفترض أن يكون موته على فراش وثير ومراتب ومخدات وسط لذة ودفء وراحة وطمأنينة ، خاصة وأن الكلمات الأولى لا تشي بنهاية هادئة حينما نرى أن فكرة الصراع أو التساؤل لا تزال باقية عند هذه الشخصية . لذلك تنبثق تأملاته فتدور في دوائر متعددة تبدأ من الهموم القريبة فتستيقظ معها المخاوف القديمة وينتقل التداعي من الابنة إلى الابن المتمرد رغم ظروفه الجيدة التي تذكر بنقيضها فتقفز هذه التداعيات إلى الماضي حيث (حياته الصلبة القاسية .. إلى البحر الأسود نفسه بظلامه القدري وبلعناته المتتالية على رفاقه الذين ضاعوا في قاعة .. إلى البيت الطيني القذر المتحطمة أطرافه الذي يحوي بقرة تقطن بجانبه هو وزوجته ، وعلى بعد متر فقط) . ليست هذه لقطة مقارنة فقط ، ولكنها حالة تمثل للماضي المتشبع بها ازاء الحاضر ، بل أن الأدل من هذا وذاك أن ذلك يبرز لنا حينما نتجاوز الظواهر إلى ما ورائها مبتدئين من مقدمتنا السابقة ، وهي أن البحار كما أنه ليس من الطبيعي أن يموت على فراش وثير ، فإن لحظة الموت تستحضر الجانب المسيطر من حياته ، وأن خوفه أو رعبه يكون من الشريحة المخيفة في دنياه ، وعندما نرافق البحار سنجد دائماً أن الريح حينما تسخط تصبح

هي العذاب الأبدي الذي يستكن في داخله ، فهي تجلب له المجهول الذي لا يدريه ، ومن ثم فإنه وإن كان بعيداً عن هذا الجو على فراش وثير وأرض صلبة ، فإن توجه الأسطوري من الريح هو الوحيد القادر على زرع الخوف والرعب في نفسه ..

من هذا التصور وحده نستطيع أن نفهم منطقية الحدث فنياً ، فحينما ننسى الظواهر ونتنقل مع الرجل في محنته سنجد أن الأصوات التي أثارتها العاصفة والتخبط بين الأماكن المتداخلة والمتقاربة والصراع في هذا الحيز الضيق ، كل هذا يتجلى لنا في صورة عاصفة بحرية دارت في بيت جديد يفترض أنه مستقر على الأرض ، ففي حدود هذا التصور كان لا بد أن تستيقظ المخاوف القديمة التي ، وإن بعدت واقعاً ، فإنها باقية راسخة ، لذلك نحس بأصوات العاصفة وهي تقدم بطريقة معينة ، ولنسترجع هذه الفقرات :

☆ « توقف العجوز عن التفكير نهائياً وبدا شارداً في لا شيء .. في صوت مريح .. » .
إن هذا هو الهدوء الذي يسبق العاصفة كما تقول العبارة المشهورة ..

☆ « ولكن الصمت تحول إلى أصوات تنفجر كالمدافع ترافقها صرخات البيت الجديد سيقع » .
إن المساوي لها هو أن العاصفة قد بدأت وأن السفينة ستغرق ..

☆ « ... توقف لازدياد الأصوات .. بدأ يرهف السمع ليتبينها .. ليعرفها .. إنها غريبة لم يسمعها من قبل .. إنها تكبر ولها صدى رهيب .. » .
طبيعة البحار فيه تقوم بتحليل هذه الريح الغريبة ، لأن التبين ومن ثم التعرف ليبدأ الاستعداد لها . أما غرابتها فهذا هو الشيء الذي يخشى منه أمثاله حينما تأتي القاضية ، وعادة تكون غريبة ، وهنا هو منبع الخوف القابع في جزء من النفس دائماً ..

☆ « كان تيار الهواء شديداً .. هواء .. هواء .. يتسرب إلى البيت من الاتجاهات فيلعب بكل أبوابه وشبابيكه المفتوحة » .

☆ « دار به دوار عنيف وهو يسأل نفسه أين أنا ؟ حتى شعر بأنه في نقطة ولكنها عدم .. لا وجود لها .. لأنها لن توصله إلى أي مكان ، لأنه ليس في مكان .. » .
هذا الرسم للعاصفة يعطيها معنى متميزاً يخرج من نفس لا تعرف إلا هذا النوع من العواصف المخيفة حين يتحكم الدوار العنيف ويفقد القدرة على تمييز المكان الذي يريد

أن ينطلق منـه إلى مكان الأمن . وإن هـذا الجو وحـده هو القـادر أن يحرك الرعب القادر على صنع صدمة الموت وليس المكان الآمن ، لقد قام البحار برحلتـه الأخيرة ، رحلة الموت وهو لا يزال في دوامة حياته المضطربة .

وهنا نحس أن المؤلف قد تشبع بفكر شخصيتـه حتى استطـاع أن يضع يـده على العرق النابض بقوة فيضرب عليه فكانت سكتة الموت ممكنة بل إنها منطقية وحتمية ..

* * *

إن هذا المستوى من عرض هـذا الصراع ، أو أن لحظـة الحـدث هـذه ليسـت مقصودة لذاتها ، فإنها ، إذا كانت قـد حملت وجسمت المعنى التعبيري الممكن ونجحت في رسم إطـار لشخصية خاصة ، فإن المدى الذي يمكن أن تشدنا إليه هذه القصـة ومن المحتم أن نتوقف عنـده ، هو تلـك العلاقـة القـائمـة بين صراعين آخرين أسـاسيين كامنين وراء تـولـد هـذه الحركـة الأخيرة ، فليس استيقـاظ المـاضي بوجهـه الأسطوري هو الزاويـة الـوحيـدة التي تثيرها قصة (الأصوات) ، فثمة هم أو معاناة حاضرة تمتد أمام هذه الشخصية فتتخلق منهـا معاناتها .

نقطة الانطلاق الأولى كشفت لنا الجرح الذي يتحرك داخل هذه الشخصيـة ، فهـذه ليلة ولادة جديدة متمثلة بالمولود الجديد الذي ستلده الابنة في هذه الليلة أي إنـه سيصبح جداً ، أو سيدخل جيله الثاني إلى الحياة . ولكنـه جيل يـأتي عن طريق ابنتـه لا ابنـه ، وهنا يتولد بالـذهن المنطلق وببـداهـة متوقعـة ذاك اليقين المـتكن في أعمـاقـه ، فـالأنثى ليست كالذكر ، وهو وإن أصبح جداً فإنما هو كما يقول تعبير قـديم (جـد فـاسـد) ، لأن امتـداده الحقيقي لا يكون إلا من خلال محور الـذكورة لا الأنوثـة . (أختـه التي تصغره تضع مولودهـا بعـد منتصف الليل أمـا هـو فينـاقشني دائمـاً . مـاذا يقصـد لمـا لا يطيعني كأخته) .

وقضيـة موقع المرأة والرجـل والنظرة إليها وموقـع كل واحـد منها في المجتمـع قضيـة محورية عند صقر الرشود يمكن تتبعها منذ بدايتـه في (تقـاليـد) مروراً (بـالمخلب الكبير) ، فسرحية (الحاجز) ، بل إن المسرحية التي قام بإعدادها للمسـرح كانت (بيت الدميـة) حيث أصبحت : المرأة لعبة البيت . ولـذلـك كان من الطبيعي أن يكون تصـاعـد توتر العجوز

ينبثق من هذا المنطلق ، فتأتي المقابلة التي كانت مألوفة شائعة ونعني بها فكرة الميلاد في مقابلة الموت في ختام القصة : (جئت لأخبرك عن مولود جديد فأجدك قد مت) . إن هذه المقابلة المعهودة المؤكدة لاستمرار الحياة تشي بشيء أساسي ، رغم قناعة الأب ذات المنطق المخالف ، فالمؤلف أراد أن يؤكد هنا أن هذه الابنة المطيعة هي التي أعطته الامتداد لحياته . وهي مقابلة أرادت أن تضع أمامنا انحياز المؤلف للجانب المعارض لهذه النظرة السائدة .

ولكن هذا التفسير يجب ألا يصرفنا عن متابعة نقطة الصراع التي تولدت طبيعياً في النفسية المستعدة لهذا ، فمخاض الابنة جعل تصوراته تنطلق ليس إلى آلامها ولكن إلى معاناته إزاء رغبته ، فانتقلت الصورة في ذهنه من الابنة إلى الابن فراح يتخيل ما يجب أن يكون وهو أن الولادة لابنه ، وهكذا أحل صورة الابن في خياله فكانت الانتقالة كالتالي :

☆ (أنه يفكر الآن في ابنته التي ستضع مولوداً جديداً ...) .

☆ (أنه يفكر في بيته الجديد) .

☆ (وفي ابنه الذي سيزوجه أين سيضع غرفته ؟ في الطابق الثاني من جهة اليسار أم جهة اليمين ... ابتعد في أفكاره وحلم لابنه بمستقبل صوره كما يريد حتى النهاية .. سعد بما صوره جداً وبدت على شفتيه ابتسامة خفيفة ..) .

لقد قام الخيال بترتيب الأمور كما يحبها ، ألغى الصورة الحية القوية الحضور ، أي معاناة المخاض عند الابنة ، وقام باحلال صورة الابن ، أي اسكن اختياره الداخلي في مكان ما كان يفرضه الواقع ، بل تجاوز هذا إلى ما يتمنى بالنسبة للابن ، فهو لم يكتف بالاختيار بل حلم لابنه بمستقبل صوره كما يريد حتى النهاية ، وقد ترتب على هذا سعادته التي تجسدت بابتسامته على شفته ..

ونلاحظ أن الانتقالة هنا جاءت من الابنة إلى البيت الجديد ثم الابن ، وهذا الانتقال يمثل ترابطاً ، لأن ضياعه كان بين الاثنين الأخيرين ، فهو ضائع بين أسئلة الاعتراض ودروب البيت الجديد ، وليس هذا البيت إلا الحياة الجديدة ولم تكن الأفكار إلا الأفكار المرافقة لهذه الحياة ، ومن ثم فضياعه سيكون في هذين البعدين ، المادي والمعنوي ، أروقة البيت الجديد ، وهو مؤشر للحداثة المادية والتي عجز عن التلاؤم معها

أو يتبين الدرب فتاة في أروقة المنزل ولم يستطع البحار القديم أن يبحر وسط معطيات الحياة الجديدة ، لقد كانت المقارنة أو المقابلة مع البيت الجديد واضحة ، فانتقل من الحديث من البيت الجديد إلى ابنه ، إن الانتقالة من الابن إليه تمهدت بإشارة إلى البيت القديم الذي كان يقطنه ويفهمه ، وإن سجل نفوره الحالي من قنارته ولكن هذا لم يبلغ ثبات صورته في داخله وأنه كان متكناً من الإحاطة به بدقة واضحة (فالبقرة تقطن بجانبه هو وزوجته ، وعلى بعد متر فقط) ، بينما كان في بيته الجديد يعاني من دوار مادي عنيف عاناه وهو يصارع الريح ، وقد رسمه المؤلف بدقة وختمه ختاماً دالاً على ذلك ، فهو يحس أنه في نقطة ولكنها عدم ، لا وجود لها (لأنها لن توصله إلى مكان ، لأنه ليس في مكان .. كأنه لا يعرف شيئاً ، اضمحلت نفسه وتلاشت حتى أصبحت عدماً فحاول أن يصرخ ليثبت وجوده ، وفعلاً صرخ صرخات وكاد أن يسقط) .

وليس هذا إلا المقابل الحي لحداثة المشكلة الفكرية التي جسدتها أسئلته فدار حولها ففيها مناقشات الابن ورفضه وغموض تصرفاته بالنسبة له . وهذا جانب يمكن تتبعه في أعمال الرشود بسهولة ويسر ...

إن هذه الصورة التي تجاوز فيها الواقع وتمناها هي التي خلقت له معاناته ، فهذا الاختيار نقطة انطلاق فجرت المواقف المتباينة بينه ومحيطه المتمرد ، الذي استبدل الاستكانة لتحكم الجيل السابق بالنقاش والمحاورة ، واستقل بأفعاله فأصبح يمثل لغزاً يقف أمامه حائراً ، ولعل مفرداته تحمل في داخلها مناطق هزيمته فهو لم يحس أن تساؤله مستغرب حين قال : عن ابنه لماذا يرفض أشياء نمنحها إياه ويبدو دائماً متضايقاً ؟ إن كلمة (المنح) هي بيت الداء ، فالمنح لا يحمل التبادل والتساوي ولكن يعني السيطرة والقوة من جانب والقبول والاستكانة من الجانب الآخر .

ولكنه لأنه محكوم بتكوينه ينتقل إلى نموذجه الخاص فتكون مقارنته مرسومة بصوره وأسئلته : « ويبدأ يقارن بين حياته وحياة ابنه .. ليجد الفرق شاسعاً .. ثم يتساءل : لماذا يرفض ابنه كل شيء رغم وجود هذا النعيم؟ . لماذ يرفض الزواج ولا يرى أية فتاة تناسبه . لماذ يرفض أشياء نمنحها إياه ويبدو دائماً متضايقاً ؟ ويحاول العجوز أن يجد مخرجاً أو جواباً لأسئلته فتلف به الحيرة في أبعاد متمازجة متزاحمة ، قاذفة به في خضم أسئلة تتعقد وتتكاثر ، حتى توقف العجوز عن التفكير نهائياً وبدا شارداً في لا شيء » .

هذه الحيرة الفكرية الداخلية ستجد معادلها الموضوعي ، ومن حقنا أن نستعمل هذا المصطلح في هذا الموقع في عاصفة الأصوات التي تذكرنا بمشاهد العاصفة في مسرحية الملك لير ، ولكن عاصفة (الأصوات) لا تسجل نفساً ثائرة ، ولكنها عاصفة حيرة تعصف بنفس عاجزة عن الفهم ، فكانت اللحظة الدرامية لهذا العجز هي تسجيل عاصفة عاتية ساخرة حينما تدور داخل جدران منزل جديد ، فعندما توقفت أسئلة الحيرة استكلها الكاتب بالحركة المادية المعبرة ، وهي حركة مستمدة من العينة نفسها التي يفهمها البحار ، كما قدمنا من قبل حينما توقفنا عند ظاهرة الأصوات ، فتجسد الضياع المعنوي في المقابل المادي .

* * *

إن هذا تشكيل فني متميز ومتكامل في أجزائه المشبعة بجوها ومدلولها العام المسيطر على عالم هذه القضية ، وهو تشكيل يشدنا إلى محور جديد أو بعد وضح في هذه القصة ويحسن التوقف به ، وأعني به البعد الدرامي فيها ، أو بلفظ أكثر اقتراباً من المسرح التشكيل الاخراجي في هذه القصة .

فمن السهل ملاحظة أن هذه القصة يقترب معمارها من معمار الشكل المسرحي فهي أقرب ما تكون إلى مسرحية ذات فصل واحد ، يرتفع الستار فلا يتغير المنظور إلا قليلاً ، فقد تثبت المكان وانحصرت الحركة في زمن الفصل الواحد المفترض ، وليست التداعيات إلا منلوجاً محتملاً ، إن العجوز يتكلم وكأنه يحاور آخرين . بل إن الأمر يتجاوز إلى ما هو أقرب إلى الطبيعة الاخراجية فتجسيد الحركة في ذهن المتلقي تكشف أن المؤلف قد وضع كل المؤثرات الاخراجية ، وهو عندما يستعرض حركة العجوز يصفها أو يسجلها بدقة وكأنها معدة للتنفيذ على الخشبة المسرحية ، واستعادة مشهد العاصفة كما سجله المؤلف يكشف هذا الطابع ا الاخراجي لقوله :

١ – (قالها ثم اندفع إلى الأمام تجاه الدرج ، وتعثر في طرف طاولة وقعت واستمر في سيره ، وعندما أمسك بمقبض السلم حاول أن يعود ليتصل بالتلفون بأحد أقاربه كي يسأله عن ابنه ، ولكنه تذكر أنه يجهل إدارة قرص التلفون .. استمر في صعوده إلى الطابق الأول قاصداً أن يفتح أحد الشبابيك ويكشف حقيقة الأصوات في الخارج ، وبعد

منتصف الطريق وجد الأصوات تقترب منه بعنف شديد كأنها تضربه في وجهه .. تشنج العجوز ويبست أوصاله وصعد حتى وصل إلى الطابق الأول المهجور) .

كان تيار الهواء شديداً .. هواء هواء .. يتسرب إلى البيت من إحدى الاتجاهات فيلعب بكل أبوابه وشبابيكه المفتوحة) .

٢ – مشهد آخر (في هذه اللحظة دق الجرس الخارجي .. لم يرد العجوز واستمر في طريقه نحو شبابيك أخرى ليقفلها) .

تكرر الدق عدة مرات وباستمرار ولكن العجوز واصل اقفال الشبابيك واحداً تلو الآخر ، وبعد أن تأكد من صد الريح قفل عائداً يقصد نفس الطريق الذي يوصله إلى الطابق الأرضي ، تاه منه الطريق ... لأنه لا يعرف أبعاد الأبواب وأبعاد الغرف .. تكرر دخوله لغرفة أكثر من مرة وهو يبحث عن مخرج حتى أربكه جزعه تماماً ، خرج من الغرف إلى الصالة دون أن يدري أنها الصالة) .

إن هذين المشهدين سقناهما للتمثيل لأن معمار القصة كله قائم على هذا الرسم المسرحي .

بل إن إشارته إلى ردة الفعل العصبية للعجوز حينما حرص المؤلف على أن يسجل جزع الأب حينما تحول (إلى تصفيق عصبي فصاح الابن بأبيه) أن هذه حركة اخراجية واضحة ومقصودة عن مخرج مثل صقر الرشود .

إن قصة (الأصوات) محاولة ناضجة لفنان متميز كان حسه الابداعي قادراً على الاستجابة لمعطيات الفن القصصي ولعل وقفة أخرى معه في محاولته الأخرى والمتمثلة في قصة (العربة) ستنير لنا جوانب إبداعية جديرة بالتوقف والمناقشة والتحليل .

- ٣ -

(العربــة)

خطوط أولية :

في القصة الثانية (العربة) يتسع مدى التحرك عند المؤلف فيخرج من المكان الضيق أو التمدد في الساحة الزمنية الداخلية إلى عالم الحركة المادية المواجهة مباشرة للوقائع ، ولعل في هذا استجابة للإفادة من امكانية القصة في الوصف ، وإن كانت محدودية الحوار ونوعية المشاهد والمقدمات الموضحة والشارحة توحي بأن فكرة المشاهد لا تزال ماثلة في ذهن الكاتب .

جاءت الشخصية المحورية المختارة من الوسط الذي توقف عنده ، فإذا كانت شخصية الأب في (الأصوات) تنتمي إلى عالم منته ، يتعامل من خلال الماضي ، وهو عبارة عن جسد عاجز وأفكار منسابة ، فإن الشخصية الجديدة تنتمي إلى اللحظة الراهنة ، ومن ثم استوى الجسد متعملقاً متبدياً في شكل اسطوري قادر على الحركة ومواجهة الحياة .

في القصة السابقة يتجلى الحس المسرحي بوحدته المكانية أما هذه فقد وظفت امكانية القصة والحركة غير المحددة ، ومن ثم كان محور الأخيرة هو هذه الشخصية في حياتها وتنقلها فقدمت مساحة خارجية ممتدة في مقابل « السياحة » الداخلية في قصة (الأصوات) .

ويمثل المدخل في القصتين ملمحاً فارقاً بينهما ، فالأولى فيها الليل وسكون حركته ، بينما تبدأ الثانية وتستمر مع حركة النهار ، فالشمس تفتتح القصة ، وإن كانت في حالة توديع » .. والشمس توشك أن تدنو من مغاربها لتصب في الكون ذهباً أصيلاً قبل أن تودعه ...» ، وما أكثر ما سنلتقي بالشمس بعد ذلك .

وتبدأ حوادث القصة الأولى ، أو كلماتها الافتتاحية بخواطر لذيذة ، وصورة رجل مطمئن وفراش وثير ومراتب ومخدات .. الخ ، أما هذه فإن زخم الفعل يواجهنا من

لحظة الحركة الأولى فتضعنا مباشرة في أتون المعاناة :

« يزدحم نوح داخل عربته الصغيرة القديمة التي تقف في شارع ضيق يضج بالناس .. تلتهم عيناه أكداس رقاب المارة الممتدة على طول الشارع الضيق ، المتوجة باستمرار وانفعالات الانشغال والترقب الخائف تبدو على وجهه » ، فكان هذا الاختيار يحمل تناسقاً بين الموقف والشخصية ، ومن ثم كان في هذا إيذان وإشارة إلى محور الموضوع الذي كان مسيطراً على ذهن مؤلف القصة .

تتحرك الشخصية المحورية لقصة « العربة » في عدد من المواقف الدالة والفاصلة أحياناً بين مراحل متميزة ، يقدمها لنا راسماً إطاراً حرياً بالانتباه : « .. رجل أسمر فارع الطول قاسي الملامح بارز العضلات ، هيئته كتمثال .. » . هذا التكوين الخارجي للشخصية - ولنا عودة إليه - مؤهل لأن يختبر أو تكون المواجهة فعلاً ملموساً .

أول اختبار علي هو وضع هذا البطل « الاسطوري » في خضم حياة أو وسط يناقض التصور الأولي الذي يترسب في الذهن ، لذلك نجد أن ارتعاشة الخوف أو استبداد حالة القلق هي الأولى ولعلها تدعو إلى خلق الشعور الذي يوحي بأن هذا البناء القوي يقابله توتر داخلي متميز ، « فانفعالات الانشغال والترقب الخائف تبدو على وجهه .. »

لذلك لقد كان المدخل الذي يشبه وصفاً لمعركة يقدم مفارقة في أن هذا « الفارس » كان ينتظر آخر كيس « فحم » يحمله له مساعده ، وأن خوفه آت من أنه يقف بعربته في موقف تعتليه لوحة « ممنوع الوقوف » !!.

« .. إنه آخر كيس . الباقي كيس واحد فقط ..فإذا تأخر العامل وأدركني الشرطي سوف تذهب قيمة النقل كغرامة . بالله أين أقف ؟ في كل مكان يحظر الوقوف وخصوصاً الأماكن المهمة . الذي يهمني هو أن أقف لأجد شيئاً أنقله . في كل مكان تصادفني هذه اللوحة كأنها سوط عذاب تفرض المسيرة عليّ رغم إرادتي . يجب أن أقف ولو مرة واحدة دون أن أغرم ، يجب أن أجتاز هذه اللحظة ، ممنوع الوقوف ؟ لماذا يمنع الوقوف ؟ آه لكي لا تكون فوضى ، ويعيد النظر إلى اللوحة ثانية ويبتسم ابتسامة يشقها الألم العريض ويكسرها في وجنته قبل أن تنبثق اشراقتها الساخرة . ص٣٩» وتنتهي هذه اللحظة بالاخفاق .

إن مناط السخرية الخفي أن هذا البطل بتكوينه الموحي يقف في هذا الحضيض المذل الذي يكاد يكون مدمراً لهذا الكيان المميز ، لقد وضع المميز في قاع يقضي عليه لولا أن ثمة بذرة باقية وكامنة . إن « مقاومة خفية انطلقت من صدر نوح لتنفجر في أعماق الصمت الثقيل قهقهة طبيعية صافية .. ص٤٠ » .

إن فكرة المقاومة هذه تؤذن بانتقالة جديدة حيث العمل في أرض رجل غني لزراعتها فهذه مثلث الخروج من مرحلة يمثل الجسد فيها مطية حيوانية إلى قوة خلاقة ، فالعمل على العربة لا يمثل أملاً يسعى إليه ، فهو محشور مرغم ، بينما كان حلمه يمتد إلى مكان آخر ، يقول : « إنها تتعبني وتضايق جسمي ، أمنيتي أن اترك هذه العربة وأعمل في حقل كفلاح ... طاقة جسمي تكبس في هذه العربة وأنا أريد أن تنطلق في أرض تصنع العجب . أحب الأرض يا فاضل وأريد الاستقرار .. أحب أن أخلق من العدم وجوداً .. ألم تتعرف على متعة . متعة الخلق ؟ ص٤١-٤٢ » .

إذن لحظةالانتظار السابقة تحولت إلىانتظار من نوع خاص ، انتظار لحظة الخلق ، ومن ثم استطاعت فكرة المقاومة أن تثمر وأن تتجاوب مع أملين ، أمل التابع الذي كان يتمنى أن يعمل على عربة كعربة نوح ، وأمله هو حيث ينتقل إلى الأرض ليزرعها .

إن ثمة تجاوباً حياً بينه والمرحلة الجديدة مع الأرض ، « كان نوح يحب الأرض ويعتبر بعثها شيئاً اساسياً يستحوذ على كل تفكيره ويدفع به في اخلاص عنيف يبذل من أجله كل طاقته بسخاء ... » « في كل حركة كان يحلم بانبثاق خضار أو بتفتح برعم أو بازدهار جديد . ص٤٢ » .

ولكنه يصطدم باللعنة التي تطارده ، فصاحبة البيت القصر تجهض أعماله ، تتدخل في أعماله فلم يستطع أن يتحمل عبثها بأحواضه ومزرعته ولا يقبل آراءها السخيفة . ويهجر العمل : « لن يعمل في أرض يملكها آخر » ، وينطلق متمنياً أن تكون له أرض ويلتقي إخفاقه بإخفاق آخر ، فعربته تحطمت حيث صدم تابعه بها . وتساقط الأملان ، فهناك ما هو أوسع منها ، وسعادتها ليست محصورة بالعلاقة القائمة بينها ، ومن ثم ليس لديها ما يفعلانه سوى أن يذهبا إلى المقهى لينفجر نوح في ضحكته المعهودة الصافية .

* * *

حاجز الملكية :

موقفـان أو علاقتـان أسـاسيتـان تتبـديـان أمـامنـا بوضوح عنـد مفصلين مهمين من مراحل الانتقال من حالة إلى أخرى ، ويمكن تحديدهما بمرتكزين أساسيين هما : **القانون والملكية** ، وتحـديـداً فكرة الخضوع والقبول لهاتين السطوتين فشخصيـة نوح في تحركهـا محاطة بهذين ، وكان رد الفعل أو العمل نتيجة لتحـديها بطريقـة أو بـأخرى ، ونلاحـظ أن هذا الاصطدام يتبدى في حالة الحركة الخارجية ، رفض الواقع ، أو الحركة الـداخليـة التنفيسية عن حالة السخط بوسائل دلالية لافتة للنظر .

إن فكرة « النظام » لا تعني الفكرة الكلية ولكن تحدد ضمن المعـانـاة اليوميـة ، كان نوح قلقاً متشنجاً لأنه خالف « النظام » فوقف في موقف ممنوع الوقوف فشكلـة صـاحب العربة ساذجة وبسيطة ، ولكنها في الجانب الآخر تضرب في نفسه البسيطـة ، فإن هـذه اللوحة « القانونية » تقف حائلاً بينه ورزقـه ، وتلتهم حصيلـة جهـد ، ولهـذا كانت ردود فعله الحادة ، خاصة وأن ابتسـامة السخرية تمس مقولة « القانون » وحفـظ النظـام ، فثمة سخط خفي يعبر عنه بالكلمة بل ويتجسد بالانفعال الداخلي الحـاد والـذي يعـاوده كلمـا وقف مثل هذه المواقف : « فلا يجد مهرباً من حرقته إلا بتحريك شيء ثقيل يـدفن فيـه شحنة تشنجه المزمن الذي يعجز عن تفسير مصدرها .. ص٣٩ » .

ليست هذه رده فعل عفوية وإنما مخزون سخط سيتعمق عندمـا تراه يواجـه الطرف الآخر المتمثل « بالملكية » أو بتسلطهـا ، حينئـذٍ تتضح العلاقـة القـائمـة بينهما ومعنى بروز هذا الانفعال الخاص ..

يقول نوح : « هذه حكايتي ، كلما أملك شيئاً أفقده مرغماً » ص٤٤ . عبـارة موجزة ولكنها تشخص المحور الرئيسي للقصـة ، وتعين البـدايـة والمـآل والظرف المحيـط ، ومن ثم يمكن اعتبارها مرتكزاً أساسياً للمفارقة التي قـامت عليهـا ، فهي تضع ميسمهـا على حـدي « الوجود والعدم » ، واستخدامنا لهذين اللفظين ليس تنطعـاً ولا نريـد إثـارة الرعب من الدخول في متاهات ، ولكننا نستخدم عبـارة المؤلف نفسـه التي وضعهـا على لسـان نوح : « أريد أن أخلق من العـدم وجوداً » فهـذه الأمنيـة هي التي تتكسر على أطراف الحقيقـة الوحيدة التي تواجهه .

من المفيد أن نتأمل هذه الكلمات حيث تتجاور ثلاثة معاني بعضها يعاكس الآخر : أملك – أفقد – مرغماً . فهذه الثلاث ، إن عنت معناها لغوياً فإن حدود فهمها يحتاج إلى وقفة ، فحقيقة الملكية عنده لها مفهوم ، والفقدان يأخذ أشكالاً والارغام يختلط بالاختيار ، وهذا يحتاج بيان .

لم يكن نوح « يملك » إلا العربة التي يعمل عليها ، وقد « تنازل » عن العمل عليها لتابعه فاضل الذي فقدها بدوره ، ومع أنها لا تمثل « ملكية » بالمعنى الواسع ، فهي لا تزيد عن كونها « وسيلة » عمل يعتمد عليها فإنه قد فقدها أو سيفقدها في نهاية القصة .

ومع أن هذه « العربة » قد تكون لها دلالات فنية خاصة ، فبها وبها بدأت الحكاية وانتهت ، كما إنها العنوان الذي تصدرها ، فإنها أيضاً ملكية غير مقبولة ، فهي مرتبطة بالهوان والعبودية ، وما أشبهها بعربات العبودية قديماً حيث كانت الأجسام القوية تجرها ، لهذا لم تكن بالنسبة لنوح أمنية ، ويرى نفسه وطاقته محشورة بها ، تتعبه وتضايق جسمه ، فقد كان معلقاً بالانطلاق في أرض يصنع فيها العجب .

لذلك كان قراره بالتنازل منطلقاً من الموقف المهين له ، ومن ثم فإن كان هذا يمثل تملكاً حقاً فإنه لم يفقده مرغماً – في هذه المرحلة – بل مختاراً طائعاً .

وهذا التخلي ينقله إلى مرحلة العمل أجيراً في أرض غيره ، وهذا الانتقال النوعي صنع علاقة جديدة بينه وما يملك ، انتقالة من الحقيقة إلى المجاز ، ومن ملكية الشيء إلى خلقه ، فنوح في مرحلته الثانية تلبس حالة الفنان الذي يخلق وليس بالضرورة أن يملك ، فالفنان حين يصنع لوحة ويبيعها لا يعني تنازله عن الملكية اسقاط حقه الفني ، فنوح لم يملك الأرض تماماً كالفنان الذي لا يملك اللوحة المباعة ملكية مادية ، ولكن الصلة بينهما لا تنفصم ، وكذلك هو وأرضه :

« كان نوح يحب الأرض ، ويعتبر بعثها شيئاً أساسياً في حياته » .

يقول عنه طباخ القصر : « .. إنه فنان مثلي . إنه رجل يعصر نفسه في التراب الصبخ فيتورد ..»

« .. على رجل مثلك ألا يحرم الأرض من إبداعه .. » .

الملكية – إذن – اتخذت مفهوم الخلق ، فهو لم يملك ولكنه «انتج» ، وهو كذلك لم «يفقد» ولكنه «تخلى» مختاراً ، ولكنه اختيار محاط بالارغام ، فتم التجاوز إلى قضية أكبر تتحدد في قوله : « لن أعمل في أرض «يملكها» الغير .. ص٤٥ » فكلمة «يملكها» هنا لها معنى مغاير للقول السابق « كلما أملك شيئاً .. » ، ويضيف جازماً في أنه لن يعمل فيما يملكه غيره بل إنه يريد أن يتصرف بحرية في اختصاصه وفي حبه لعمله . ص٤٥ .

إن هذه المقولة تعني أو تدعو إلى الربط بالحادثة السابقة ، فهي إذن أشبه ما تكون بالتصريح العفوي بأنه لن يعمل تحت ظل نظام مثل هذا النظام ، ومن ثم يرغب في التحرر من القيد إلى الانطلاق ، لأنه تصريح جاء واضحاً بعد اتساع لحظات المعاناة ، فتحت بند النظام تحمل لدقائق سياط القانون ، أما عمله الأخير فقد أجهض كاملاً .

* * *

الشخصية بين الشكل والمعنى :

كما أن الخلية حاملة لصفات أصلها فإن الكلمات الأولى التي قدم بها المؤلف شخصية نوح تمثل العينة الأولى المتكاملة والمشيرة إلى الامكانيات الكامنة والتي ستتبدى من خلال الاختبارات . لقد جاء رسم الشخصية منفصلاً عن السياق أو مقدماً له ، تماماً كما يصنع المؤلفون المسرحيون ، والرشود منهم ، حين يصفون أبطالهم وبعد الوصف ترفع الستارة على وصف المنظر المشاهد : « الوقت قبل المساء بقليل والشمس توشك أن تدنو من مغاربها .. الخ » .

وقبل هذا قام بتقديم الوصف – العينة – الذي يحمل البيان الأولي للشخصية باطاريها الخارجي والداخلي أو بتوحد هذين في الصورة المرئية ، يقدم الشخصية هكذا :

أ – « رجل أسمر فارع الطول قاسي الملامح بارز العضلات ، هيئته كتمثال صنعه فنان لبطل خالد ... » « له عينان تنمان عن ذكاء خارق .. » .

ب – « وعن آمال حطمها الزمن ورسبها في قرارة عينيه ودفنها في عمقها البعيد فهناك بريق حارق حزين يعوم في نظراته دائماً ويصعب ادراكه أبداً ، ولكنه رغم غموضه حبيب طيب لما فيه من صفاء الحزن العميق .. لا تجفل منه أي نفس تراه ..

عيناه رحلة لكل حزين .. حركته هادئة رغم القسوة الملحة باصرار في بروزها على وجهه .. »

تركز هذه السطور على مدخلين ، فالفقرة (أ) تقدم المظهر الخارجي ، وهو وإن كان وصفاً جسمانياً ولكنه يتجاوز التعريف أو التحديد والتعيين ، إلى محاولة التوصل إلى شيء كامن في نفس الفنان يريد أن يجده مكتوباً . ولو تأملنا كل صفة جسدية سنجد أنها تدور حول شيء معين ، فهذا الرجل الأسمر فارع الطول – قاسي الملامح – بارز العضلات . فالرجولة معنى وليست تحديد جنس وإلا لكانت كلمة أسمر أو أي صفة كافية للدلالة على النوع ، ولكن الرجولة هنا مقصودة لأننا سنجدها بعد ذلك تتردد مؤكدة المعنى الأولي : « .. إنه رجل يعصر نفسه في التراب الصبخ فيتورد وتزكي رائحته . ص٤٢ » ، فهو يعرضها لنا هنا وهو في حالة عمل ، ويؤكد دائماً على فاعلية هذا الجسم الرجولي : « آه ما أجمل أن يحترق جسم الإنسان أو يحترق ما يختزن بداخله ..ص٤٣ » .

وكل الصفات الأخرى تؤكد على هذا الجانب العملاق في هذه الشخصية . ولكنه يحس أن هذه الكلمات تحتاج إلى تجاوز الوصف إلى التجسيم ومن ثم إلى خلق التصور في الذهن ، فلم يجد بداً من أن يستحضر كمال الفن فيصفه بأنه « كتمثال صنعه فنان خالد » ، والكلمات هنا مقصودة فسنلاحظ أن كلمة «فنان» تفرض وجودها في القصة :

يقول الطباخ عنه : « إنه فنان مثلي . ص٤٢ » وكان نوح من جهته يسمي الطباخ فناناً : « أي ألم يا فنان .. وكان يقصد يا طباخ لأنه اعتاد أن يطلق عليه لقب فنان . ص٤٣ » وهذا الكمال يتم بإضافته إلى فنان خالد كي يجمع مع التكامل أو التناسق فكرة الخلود .

ولكن هذا الوصف التجسيمي يستكمل بملمحين ، أولهما : « قاسي الملامح » والثاني « عينان تنمان عن ذكاء خارق » . فننفذ إلى ما وراء الشكل حيث يمتزج الكمال الفني بالحالة الإنسانية ، أو تلمس المعاني ، ولهذا فإن قراءة الذكاء الكامن وراء العين يقودنا إلى القسم الثاني من التعريف حيث التركيز على الجانب الداخلي ، فالسمو في القسم الأول يقابله أو يساويه عن حيث الآمال المحطمة المترسبة ، والدفن في العمق . وتكتسب الألفاظ شيئاً من هذه الحال ، فالبريق يأخذ صفات ليست هي له : بريق يعوم – حارق – حزين – والصفاء وصف للحزن العميق ، وتتحول العين إلى رحلة لكل حزين ،

لقد امتد الوصف إلى رسم لأبعاد الشخصية الداخلية ، فهذه خطوط زمن محفور .

وهذان الشقان ليسا منفصلين فثمة رابط بين الجهتين ، فالعين تتبدى لنا حين الوصف المادي والمعنوي فهي نافذة لها معاً ، بل ويزداد التأكيد من خلال استعمال كلمة « القسوة » ، فقد مثلت مظهراً ونتيجة فتشكلت تبعاً للمعاناة ، فحين الشكل أشار إلى أنه « قاسي الملامح » وحين أغرق في التعبير عن المعاني المستكنة كانت إشارته إلى أن « .. حركته هادئة رغم القسوة الملحة .. » .

لقد جاءت التقدمة إذن «عينة» متكاملة لطبيعة المعاناة التي ستظهر في رحلة « العربة » ، وهذه العينة ستتكرر نغمتها في الداخل نجده مثلاً يصفه حين نزل من عربته : « .. وينزل منها بصعوبة لطول قامته وعرض كتفيه ، فتهتز العربة القديمة **وكأنه فارس ذو وزن أراح جواده** .. ص٣٩ » . ويقول مرة أخرى : « كان العمل شاقاً ومضنياً ولكن نوحاً بما منحه **الله من قوة وصفاء نفس** .. ص٤٢ » .

ويكرر النغمة الثانية : « بدت خيبة الأمل ترخي من عزم يديه القويتين اللتين تحملان الكيس وتثبط انفعالاته السابقة في تراخ مرير لتعكسها على وجهه باهتة خفيفة تشقها ابتسامته المعهودة التي يخنق اشراقتها الساخرة ألم عريض ويكسرها في وجنته . فتغدو تلك الوجنات انعكاسات لمشاعر متنافرة أو لمزيج من الغربة والانبهار .. ص٤٠ » .

إن حدي القوة والضعف اللذين تم وصفها سنجدهما اتخذا مظاهر أخرى حيث تتجسد في الشخصية من حيث آمالها وتصرفاتها وعلاقاتها . فحينا ننظر إليه شكلاً وتصرفاً فإن أحد الانطباعات سيعطينا سمواً خاصاً لهذه الشخصية ، **فهو : قوي** – ضخم – محب – ضحوك – متسامح – متعلق بالأرض . وهذه تنطلق من الشكل الجامد إلى التصرف .

ومن ركائز هذه الشخصية تلك اللمسات التي تشعرنا بمساحة الأماني والطموحات التي تنقلها العبارات التي دارت حوله أو على لسانه ، يقول :

- أمنيتي أن أترك هذه العربة وأعمل في حقل كفلاح .. ص٤١ .
- أحب الأرض وأريد الاستقرار .. ص٤١ .
- أحب أن أخلق من العدم وجوداً .. ص٤١ .

العبارة الأخيرة تعطينا أو تدخلنا في عالم متسام ، عالم مطلق غير محدود تجاوز الأماني السابقة إلى تحديد الصورة « المثالية » لفكرة العمل ، لذلك يؤكدها بعد ذلك بقوله : « ما أجمل أن يحترق جسم الإنسان أو يحترق ما يخزنه بداخله .. الشمس صديقتي .. ص٤٣ » .

فكرة الانطلاق واحتراق هذه الطاقة الكامنة في هذا الجسم الأسطوري تمثل جماع الأماني السابقة والتي نبعت من سخطه على حشره في تلك العربة وسط زحمة الناس ، إنه « حشر » في المكان وضيق في النفس ولهذا فإن هذه العبارة تعطينا لحظة تصالح مع الشمس حيث نلمس إحساسه بهذا الجمال الكامن في جانبها المبدع .

إن العبارات الثلاث السابقة تدخل في شمولية النظرة فإنه ، وإن كان يتحدث عن نفسه ، فإنه من جهة ثانية يذكر بالحاجة العامة فهو واحد من أصحاب الأماني الكبرى ، ولهذا نلاحظ أن كلماته دارت حول « ما يحب » و«ما يتمنى» ، الأمنية درجة محدودة ومحصورة في أن يترك العربة ويعمل في الأرض ، وهكذا تكون الأماني الخاصة ، أما الحب فيرتفع إلى مستوى المعنى العام الذي يخصه ويشمل الآخرين ، فقد ربط حب الأرض بالاستقرار ثم ارتفع به إلى مستوى عال حينما حول الفعل إلى خلق من العدم فالتمني ارتبط بالتخلص من شيء أما الحب فهو الآمال الكبرى المطلقة .

ويتبدى هذا السمو في فعله المتمثل بعلاقاته ، ولعل أبرزها علاقته بتابعه « فاضل » سنترك مغامرةالتأويلات حيث تشد أعيننا إلىالتلازم بين هذا البطل الأسطوري شكلاً ، مع فاضل المزيل الضعيف « هزالي وضعفي .. ص٤٦» . فمن الممكن الربط بين القوة والفضيلة فتلازمهما يعني الشيء الكثير ، ومن ثم فإن العبارة البريئة التي يقدم بها المؤلف تعاملهما حين يقول : « ويجلس الاثنان في راحة تامة يتحاسبان ويتفاهمان فيما بينهما على العمل عند باب القصر .. ص٤٢ » ، تعني شيئاً كبيراً خاصة حينما نتوقف عند : راحة - حساب - تفاهم - باب القصر . فهذه ذات مداليل مغرية بالحديث .

ولكن الذي يلفت نظرنا لقطتان فقط تتبديان في لحظات متقاربة ، ففي حالة سخط عارمة حينما تسبب تابعه في إفساد عمله وحرمانه من أجر ، يتمنى أن يلكمه ويطيح به من بعيد ، ولكن روح « المقاومة » طغت على ما عداها فحولت السخط إلى الرضى ، بل إن هذه اللحظة تتسامى بطريقة لافتة للنظر ويرتفع فيها نوح إلى مستوى عال ،

فالعاطفة التي كانت قبل قليل هي : « كان وجهه جامداً وكل شيء في قراراته يتطاحن ... كاد أن يلعن العامل وهو يتابعه ، ضربه لكة عن بعد .. ص٤٠ » . هذا الشعور تحول إلى تلطف وحنان فيدعوه إلى تنظيف وجهه من الفحم مؤكداً على المعنى العام والمهم : « .. أريد أن أرى ملامح إنسان لا قطعة من فحم تجلس بجانبي .. ص٤١ » .. ويجتاز القول إلى الفعل حينما يساعده ليكون إنساناً حقيقياً عاملاً ، ويحقق له أمله فيدفع له بعربته ويعلمه قيادتها ليصبح قائداً ماهراً ...

إن هذا السخط المؤقت الذي يتحول إلى رضى نجده يتكرر دون نتيجته حينما يتغير مستوى التعامل والشخصيات ، ومع علاقة جديدة وطبقة مختلفة وإن كان الضرر في الحالتين واحداً فقد تدخلت المرأة العجوز الغنية فلم يستطع أن يتحمل عبثها في عمله « كيف أحتمل عبثها بأحواضي ومزرعتي ..ص٥٥ » وحين تصطدم إرادته ويجهض عمله يذهب سخطه إلى نهايته ، ولم يستطع الطباخ أن يقنعه بإنصاف الحلول ، « لا تطلب حقك مائة في المائة ، بل اكتف بالتحسين وسيحالفك النجاح . ص٤٥ » وكما تمنى من قبل أن يلكم فاضل فإنه يود أن يصفعها ، ويصف عملها بالبشاعة ، ولهذا كان قراره هجر العمل .

إن هذه الثنائية في الشكل والمواقف والتصرفات تتعمق برسم متميز حينما استطاع أن يصهر عنصري القوة والضعف ، والعملقة والخنوع ، الإرادة وعدمها ، فقد أدرك أن الشخصية لا تجسد وتتبدى إلا من خلال الفعل لا الوصف ، وإن الكلمات المباشرة إذا تجاوزت الدلالة إلى التعيين تنحصر في حدود ضيقة ، لهذا نجده يقوم بشدنا إلى النظر من خلال فتحات متعددة تسلط على الشخصية ليسلط الضوء على زوايا متكاملة .

إن شخصية نوح شخصية معقدة التركيب شكلاً وتعبيراً ومواقف ، من ثم فالوقوف عند لحظات مكثفة تكون مفيدة في التحكم في رسم الشخصية ، ومن أهم تلك الوقفات تلك التي يحاول أن يجعل فيها الباطن ظاهراً ، وسأشير إلى الموقفين الحاسمين واللذين كان عندهما مرحلة التحول والانتقال من وسط لآخر ، وسنلمس بوضوح المحاولة الدلالية التي جسد بها المؤلف هذا الموقف .

أول تلك اللحظات حينما حرقه انفعال الانتظار القلق في مفتتح القصة ، وكان المستغل أو المتحرك منه قوته البدنية غير الخلاقة سنلاحظ أن ردة فعله العصبية تجسد

الداخل وكذلك مستوى تصرف الجسد القوي فقط : « ثم يحرقه انفعال رهيب يعاوده دائماً فلا يجد مهرباً من حرقته إلا بتحريك شيء ثقيل يدفن فيه شحنة تشنجه المزمن الذي يعجز عن تفسير مصدرها .. يحرك العربة بقوة عنيدة فتهتز . ص٣٩ » . إن هذا التفريغ الجسدي لشحنة انفعال القوة العاجزة ، يكشف لنا أو يتيح الفرصة لنا إحاطة أوسع لهذه الشخصية .

ويعود مرة أخرى إلى هذا النوع من التعبير لتصوير حالة عجز أخرى ، ولكن ضمن إطار أدق ، فلم يعد تعبيراً عن ردة فعل آنية ، أو عضلية ، ولكنه يمثل مرحلة أكثر تطوراً ، فقد تحول نوح من كتف يحمل إلى يد خلاقة ، ودخل مرحلة السمو الفنية ومن ثم فالانفعال التشنجي يجب أن يكون مساوياً لهذه المرحلة فلن يكون مقتصراً على يد تهز أي شيء . نجد أولاً أن التعابير والانكسارات المتألمة التي تلمع بالسخرية التي تذكرنا بسخريته السابقة ، ثم تكون بداية ثورته الجلوس أمام وردة حمراء زاهية التفتح واللون يقطفها وكأنه ينهبها من غصنها يشمها بأنفاس متشنجة الإيقاع وجسمه يرتعش وكأن انفعالاً داخلياً رهيباً يحرق أعماقه فلا يجد خلاصاً منه إلا بهذه الحركة .. ص٤٣ .

إن الموقف يتكرر ، ومحاولة « التنفيس هي هي ولكن طبيعتها ومستواها لا بد أن يكونا متلائمين مع هذه المرحلة الفنية ، وقد ازدادت الحركة العنيفة حتى وصلت إلى أن تخلفه « منطرحاً أرضاً غارقاً في عرق أفرزته الحركة المعيبة وشمس الظهيرة واللهوب . ص٤٣ » .

إن التساؤل الذي ند من الطباخ « الفنان » هو : أيعقل أن يكون هذا الجسم المثالي مريضاً ؟ يتخذ موقعاً بارزاً يحشن التنبه إليه ، خاصة وأنه قد أشفعه بتشخيص أولي « أهو نوع من الصرع ؟ » وهذه إضافة مضيئة فطبيعة الحركة المتشنجة والمعبرة إنما تقدم لنا هذا الكائن السامي الخالق وقد أسقطه مرض عقلي خفي ، ومن ثم فالحركة ليست بدنية ولكنها عقلية ، فهذا المرض مرتبط أحياناً بالعقليات المتميزة والاختلال الوجداني ، ومن ثم فهذا المرض « المقدس » وسيلة من وسائل الغوص إلى هذه الشخصية المليئة بالمتناقضات . ومن خلالها وضح أن اختلال الجسد المثالي إنما مرده لاختلال الأعراف والعلاقات .

* * *

من السخط إلى الرضى :

إن ثمة عبارة أخرى مهمة تحمل شيئاً من معاناة الداخل ولكنها تنقلنا إلى عالم مختلف مجاف للسخط لقد كان نوح في ختام كل معاناة يقهقه وتستبد به السخرية من ما حوله ومن ثم نجد أبيقورية كامنة في داخله يستخدمها حين الحاجة ، فمحور الرضى يلعب دوراً مهماً ، فنوح يضعه مكان السعادة أو بديلاً مؤقتاً لها ، فعندما يسأله تابعه بعد خيبة الأمل الأولى : « هل أنت سعيد ؟ » ، تكون إجابته منصرفة إلى فكرة الرضى فهو ليس سعيداً ولكنه راض .

وتتكرر هذه على لسانه عندما يجد تابعه يشكو له ضعفه وهزاله فيقول : « هل أنت راض » .. وهو في بحثه عن هذا الرضى يستبدل عملاً بآخر بحثاً عن هذا الرضى وكأنه قدر الإنسان المعاصر ، فهذه ردة فعل (أبيقورية) إزاء الأحداث حيث يتقبلها بعد تأزمه بابتسامة ، حيث يتوجه حسه الداخلي إلى الفلسفة المناسبة في الوقت المناسب ، وإن دفع الثمن من جهده وأعصابه ، فهذا حدس كان يأتي في لحظة الحاجة إليه ، لقد كان ما كان فلم يتبق إلا فكرة القبول والرضى وكما كان (الابيقوريون) يستقبلون عاديات الحياة بهذا الهدوء والصفاء والابتسامة الساخرة نلاحظ أنه أيضاً ، حينما أجهضت آماله ، كان يختم الموقف بقهقهة ، هي الروح المقاومة :

« فترة الصمت الثقيل الممل تفرض وجودها في العربة كشخص ثالث بصورة مزعجة ، حتى لكأنها توشك أن تذيبهما في وجود لا يطيقانه وترغمهما أن يبقيا مقيدين بها إلى الأبد . ولكن مقاومة خفية انطلقت من صدر نوح لتنفجر في أعماق الصمت الثقيل قهقهة طبيعية صافية أدهشت العامل الذي يجلس بجانبه وجملته يتوه في تساؤلات عديدة ليجد تفسيراً لها أو مبرراً يقنعه بأنها كانت بذاك الصفاء رغم الغضب المسيطر على نوح . ص٤٠-٤١ » .

والموقف الثاني في الختام عندما فقد كل شيء :

يقول لتابعه فاضل : « وماذا في أن تصدم ؟ الإنسان يتمزق ويصدم ، المهم أنت سليم » ... بل يؤكد أن هذا قضاء وقدر ، وتختم القصة بجلسة في المقهى : « .. وبعد صمت طويل ينظر أحدهما إلى الآخر ويتفجر نوح ضاحكاً ضحكته المعهودة .. ».

إن فكرة الرضى التي ظهرت في موقفين أساسيين في القصة ليست فلسفة ، ولكنها إشارة إلى ولادة التفلسف من باطن الحياة حين تكون هذه المواجهة ردة فعل مطلوبة ، فالرضى هنا نقض لعبء الماضي ومن ثم لا يعني الاستسلام بل التجاوز .

إن تحطم العربة ، وهي الملكية الباقية له كان يستدعي تحطم نوح الذي فقد في وقت واحد ما يملك وما يحب ، ولكن بقاء المعنى الكبير في نفسه يعطي القدرة على اختيار جديد ولعل نوح في قهقهته كان يوقظ « المقاومة » التي تحركت من قبل لينهض من جديد .

هوامش :

(١) نذكر هنا أن سليمان الخليفي بالمقابل لم ينس المحاولة في الكتابة المسرحية فكتب مسرحية (متاعب صيف) .

(٢) د. محمد حسن عبد الله « الحركة المسرحية في الكويت » ص١٤٠ .

(٣) المصدر السابق : ١٤٦ .

(٤) تمثلت هذه الظروف في أنه في سنة ١٩٦٦ وبعد نجاح مسرحية الحاجز وقيام مسرح الخليج العربي برحلته الأولى إلى بغداد والقاهرة حيث حقق نجاحاً طيباً ، حدث في هذه الفترة خلاف داخل الفرقة انصرف بعدها صقر عن الفرقة إلى نشاطه الإذاعي وعودة اهتمامه إلى تكملة تعليمه الذي انقطع عنه عدة سنوات كما أنه اهتم بحالته الاجتماعية الخاصة . ولكن القضية الأساسية التي أحب أن أؤكد عليها هي أن انقطاعه عن مزاولة النشاط المسرحي المباشر فجر حاجته الدائية إلى التعبير عن نفسه وكانت هاتان القصتان البداية الأولى ، ولكن بعد شهور قليلة اقترب صقر الرشود مرة أخرى من المسرح حينما أعد مسرحية (المرأة لعبة البيت) التي عرضت سنة ١٩٦٨ ، وكانت هذه تمثل بداية عودته الثانية إلى بيته الأساسي المسرح وواصل انطلاقه الناجح في السنوات التالية .

الثعالبي
وكتابه « يتيمة الدهر »
٣٥٠ - ٤٢٩هـ

د. سهام الفريح

جامعة الكويت

حياتـه :

أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل ، قيل كان فرّاء جلود الثعالب فلقب بها (وفيات الأعيان) ٢:٣٥٢ وقيل كان مؤدباً للصبيان ، وكان والده يعمل بخياطة جلود الثعالب ، فهو ابن الثعالبي وليس ثعالبياً (نثر النظم ١٦) . عاش في شرق فارس ، وتنقل بين مدينة نيسابور ومدن خراسان الأخرى شأنه شأن غيره من أدباء العصر في محاولتهم للتقرب لبعض الملوك والأمراء للتكسب . فزار البلاط الساماني في بخارى . وقصر قابوس ابن وشمكير في طبرستان ، وقصر خوارزم شاه في جرجان وبلاط الغزنويين في غزنه ، ثم عاد بعد ترحال طويل إلى مدينته الأولى نيسابور ليقضي فيها بقية عمره .

أما العصر الذي عاش فيه الثعالبي فهو العصر البويهي ، وكان فيه الصراع على أشده بين التيارين العربي والفارسي ، وقد كان بعض حكام الدول التي زارها يحاول أن يبعث اللغة الفارسية وآدابها ، ولكنهم كانوا مضطرين للابقاء على اللغة العربية وآدابها والدليل على ذلك هو اجتماع الكثير من أدباء العربية وعلمائها بقصور هؤلاء الحكام الساسانيين . فقد اشتهر مجلس الوزير المهلبي وزير معزّ الدولة بنخبة من الأدباء والشعراء من بينهم أبو الفرج الأصفهاني والمحسن التنوخي ، ومن الشعراء ابن الحجاج ، وابن سكره والحاتمي وغيرهم . وتذكر الأخبار أن هذا الوزير حاول أن يجذب المتنبي إلى بلاطه حينما عاد الأخير من مصر إلى العراق ، ولكنه لم يفلح .

ولا ننسى أيضاً مجالس الصاحب بن عباد ، التي ذاع صيتها من فارس ، والتي كانت ملتقى لأشهر أدباء وعلماء وشعراء العصر . وقد كان لها أكبر الأثر في اثراء النهضة الأدبية في ذلك العصر .

ونجد في الجانب الغربي من المملكة الإسلامية بلاط الحمدانيين في الشام والذي كان عامراً بالأدباء والشعراء ، والدولة الحمدانية تمثل بقايا النفوذ العربي في هذا الجانب .

فرأى الثعالبي عندما تمكن من فنه ، ووضحت له ملكاته الفنية أن لا مجال لشهرته إلا في قصور الأمراء ، علّه يشتهر ويذيع صيته كغيره من أدباء عصره . فبدأ يشق طريقه في الوصول إلى هذه الطبقة من المجتمع ، وبعدها نال مكانة رفيعة عند هؤلاء

ساعده في ذلك غزارة علمه وتنوع آدابه ، وكان معظم من اتصل بهم قواد ووزراء أشهرهم :

١ – شمس المعالي قابوس بن أبي طاهر وشمكير الجيلي :

كان أمير طبرستان والجبل ، وبعد فترة تولى جرجان وطبرستان سنة ٣٦٦هـ لكن البويهيين تغلبوا عليه ونفوه ، وبعد موت فخر الدولة البويهي استعاد قابوس ملكه وكان ذلك في سنة ٣٨٨ . وقد مدحه الثعالبي بعد أن استعاد ملكه بقصيدة مطلعها :

الفتح منتظم والدهر مبتسم   وظل شمس المعالي كله نعم

(معجم الأدباء ١٦:٢١٩)

وكان هذا الأمير أديباً محباً لأهل الأدب ، وقد بلغ في ذلك مبلغاً فقد كان يغري من يزوره من الأمراء والسفراء ممن يجد فيهم الموهبة الفنية بالبقاء عنده (اليتيمة ٤:١٤٩) . وقد اتصل به الثعالبي وحظي عنده بالقبول عندما أهداه كتابه(المبهج)الذي أرضى به ذوقه الأدبي . فقد كان هذا الأمير يميل إلى الأقوال الموجزة البليغة (وفيات الأعيان) ، وقد ذكره الثعالبي في كتابه (جمع الله له إلى عزة الملك بسطة العلم) (اليتيمة ٣:٢٤٣) وقال أيضاً (إني أتوج هذا الكتاب بلمع من ثمار بلاغته) وذكر له شعراً ونثراً في قسم شعراء جرجان (٤:٥٩) .

ومن آثاره :

رسائله التي جمعها عبد الرحمن بن علي اليزدادي ونشرها نعمان الأعظمي ومحب الدين الخطيب في القاهرة سنة١٣٤١هـ بعنوان كمال البلغاء . وله أيضاً (الفريدة في الأمثال والأدب) وله أيضاً رسالة ذكرها العسكري في ديوان المعاني (١:٨٦-٨٧) وذكر بأنها لا مثيل لها في الافتخار والأدب (انظر تاريخ الأدب العربي بروكلمان ٢:١٢٢) .

٢ – الأمير أبو الفضل عبيد الله بن أحمد الميكالي :

وهو من أعيان نيسابور (وهي بلد الثعالبي) كان له ديوان ومجلس معروف . أما الذي هيأ للثعالبي سبيل الاتصال بآل ميكال ، هو أستاذه الخوارزمي الذي كان على صلة وثيقة بالأمير أبي نصر أحمد بن علي الميكالي ، فأمكنه هذا أن يتعرف على أبي الفضل عبيد الله ونتيجة لالتقاء أهواء الشخصيتين توطدت العلاقة بينهما حتى أصبحت كصلة

القرابة ، وكان لهذا الأمير مكتبة ضخمة ، فقد كان مولعاً بالكتب ، استطاع أن يجمع فيها النادر والغريب وقد أفاد منها الثعالبي فائدة كبيرة ، وكان لهذه الملاقة أثرها على الثعالبي في التأليف أيضاً ، فالميكالي يعد له في بعض الأحيان فصولاً يسير عليها الثعالبي في كتبه ، ويذكر ذلك في اليتيمة مؤكداً فضل الميكالي في ذلك (أخرجتها مما أخرجه الأمير أبو الفضل عبيد الله بن الميكالي من غرره ونقره ، وكفاني شغلاً شاغلاً ، وقلدني منه وشكره ، وليست تنكر أياديه عندي) (اليتيمة : ٣:١٧) . وأشار عليه أبو الفضل بتأليف كتاب (فقه اللغة وسر العربية) بعد أن أعاره من مكتبته بما يعينه على التأليف (فقه اللغة : ٩) .

فقد أشار إلى ذلك في مقدمة الكتاب ، وذكر أيضاً بأنه جمع ما استطاع أن يجمعه مما سمعه في مجلس الميكالي (نكت من أقاويل أئمة الأدب في أسرار اللغة وجوامعها ولطائفها وخصائصها ، مما لم يتنبهوا لجمع شمله ، ولم يتوصلوا إلى نظم عقده ، وإنما اتجهت لهم في أثناء التأليفات ، وتضاعيف التصنيفات ، لمع يسيره كالتوقيعات وفقر خفيفة ، كالإشارات فيلوح لي ... بالبحث عن أمثالها ، وتحصيل أخواتها) ثم أكمل (فأذن لي ... وأمر بتزويدي من ثمار خزائن كتبه ، عمرها الله بطول عمره ما استظهر به على ما أنا بصدده ، فكان كالدليل يعين ذا السفر بالزاد ، والطبيب يتحف المريض بالدواء والغذاء) (فقه اللغة ص٩) .

ويذكر الثعالبي أنه ألف للميكالي كتابه (خصائص البلدان) (ثمار القلوب : ٥٤٥) ويعتقد صاحب كتاب (الثعالبي ناقداً وأديباً) إلى أن كتابه (فضل من اسمه فضل) (يتيمة ٤:٤٣٣) ألفه له أيضاً .

٣ – الأمير عين الدولة محمد بن ناصر بن سبكتكين وأخوه أبو الفضل نصر :

فكان اتصاله أولاً بأمير نصر ، الذي مدحه بقصيدة بعد عودته من إحدى غزواته منتصراً ومطلعها (البداية والنهاية ١٢:٢٩،٣٠) :

تبلجت الأيـــــام من غرة الـــــــدهر وحلت بـــأهـل البغي قـــاصـــة الظهر

ونال الرضى والقبول عند الأمير بعد هذه القصيدة وألف له كتاب (الاقتباس)

وكتاب (أجناس التجنيس) فكان من المقربين للأمير وحظي بكرمه عدة سنوات حتى ترك الأمير نيسابور بعد أن دخلها الترك سنة ٣٩٦ (الكامل في التاريخ ١٨٨:٩) ، ولم يعد الأمير أبو المظفر إليها حتى استعادها أخوه يمين الدولة محمود بن ناصر سبكتكين الذي حكم أكثر من ثلاثين سنة ، وكان رجلاً محباً للعلم والأدب ، وذكر أنه (كان عاقلاً ديناً خيراً ، عنده علم ومعرفة ، وصنف له الكثير من الكتب في فنون العلوم ، وقصده العلماء من أقطار البلاد ، وكان يكرمهم ، ويقبل عليهم ، ويحسن إليهم) (الكامل ٤٠١:٩) .

ولم يكن الثعالبي غريباً على السلطان لعلاقته الحية بأخيه أبو المظفر ، وكذلك كان قد مدحه بقصيدته عند وروده نيسابور سنة ٣٩٦ ومطلعها (ثمار القلوب : ٣٥) (الكامل ٣٤٥:٩ ، ٤٠١) :

يا خاتم الملك ويا قاهر الـ ... أملاك بين الأخذ والصفح

وأهداه الثعالبي كتاب (لطائف المعارف) . وقد كان بلاط السلطان مركزاً لحركة أدبية راقية . أفاد منها الثعالبي كثيراً ، فقد تعرف على الكثير من رواد هذا المجلس من الأدباء والعلماء ، والأعيان ، والقضاة ،وروى عنهم وترجم لهم في كتابه اليتيمة . إلا أنه لم يلق عنده ما كان يلقاه من أخيه الأمير أبي المظفر ، فقد يكون لانشغال الأول بأمور الجهاد والغزوات عن الاهتمام بالأدب والأدباء في بعض الأحيان (الثعالبي) (الجادر : ٣٨٠) . فاتجه الثعالبي ثانية إلى أبي الظفر الذي أشار عليه أن يؤلف له (غرر أخبار ملوك الفرس وسيرهم) .

٤ – الأمير أبي نصر سهيل بن المرزبان :

أصله من أصبهان ، ومولده ومنشؤه قاين ، واستوطن نيسابور ، وكان أبو نصر هذا من ندمان الأمير أبي المظفر نصر بن ناصر الدين سبكتكين ، وكان محباً للأدب وللأدباء ، وكان له مكتبة ضخمة أيضاً ، وكان مولعاً باقتناء الكتب حتى رحل إلى بغداد مرتين في طلبها (اليتيمة ٣٩١:٤) ، وقد اتصل به الثعالبي وأفاد من مكتبته ، ولم يبخل عليه بذخائره في هذه المكتبة وقد شاركه ابن المرزبان أيضاً في إخراج بعض فصول كتبه (اليتيمة ٣٨٠:٢ ، ٣٤٠:٣) وألف كتاب (أخبار ابن الرومي) للثعالبي الذي أفاد فيه كثيراً (اليتيمة ٣٩٢:٤) وقد أسند الثعالبي إلى ابن المرزبان الكثير من الروايات الواردة في بعض

كتبه ، وقد كانت بينهما مراسلات ومكاتبات طريفة تدل على عمق العلاقة بينهما (اليتيمة ٣٩٤:٤ ، وفيات الأعيان ٣٥١:٢) .

٥ - الأمير مأمون بن مأمون خوارزم :

تولى الحكم بعد أخيه علي وكان ذلك في سنة ٣٨٧هـ ، وأرسل إلى يمين الدولة يخطب أخته فأجابه إلى ذلك ، وزوّجه فاتفقت كلمتها وأصبحا قوة واحدة . وقد قتل هذا الأمير في سنة ٤٠٧ ، وقيل أن سبب مقتله هو أن يمين الدولة طلب منه أن يخطب له على المنابر في بلاده ، فأجابه إلى ذلك ، وجمع أمراء دولته واستشارهم في ذلك فرفضوا الأمر وتهددوه بالقتل . ثم إن الأمراء خافوه حيث ردوا أمره فاغتالوه ولم يعلم قاتله (الكامل ١٣٢:٩ ، ٢٦٤) .

وقد كان هذا الأمير مولعاً بالعلوم والآداب ، وقد جذب إلى بلاطه العلماء والأدباء ومنهم الثعالبي . الذي قصد الجرجانية عندما دعاه الأمير وهو في جرجان وكان ذلك في سنة ٤٠٣هـ وقضى فيها عدة سنوات ، توطدت العلاقة فيها بينه وبين الأمير ، ووزيره أبي عبد الله محمد بن حامد ، وقد أهداهما بعض كتبه ، ومدحهما بعدة قصائد ، ولم يترك الجرجانية إلا بعد أن اضطربت الأمور هناك (تتمة اليتيمة ١٤٥:١) ومن الكتب التي أهداها لهذا الأمير نسخة اليتيمة التي أعاد كتابتها بالجرجانية ، وأهداه كتابه (النهاية والكناية) وأعاد كتابته بالجرجانية وهو نفس كتاب (الكناية والتعريف) وكتاب (المشرق) مفقود يعتقد أنه أهداه إليه .

وألف كتاب (نثر النظم) للأمير ويبدو أن الأمير كان مولعاً بالعلوم أكثر من ولعه بالآداب وقد أشار الثعالبي إلى ذلك في مقدمة كتاب (نثر النظم ٣:) والثعالبي ينجذب إلى الشعر ويفضله على النثر وقوله في مقدمة اليتيمة يشير إلى ذلك (اليتيمة ١٦:١) لكنه عندما ألف كتابه نثر النظم وبني منهجه بتوجيه من خوارزم شاه ، ذكر في مقدمته فضل النثر على النظم ، وارضاء لذوق خوارزم شاه نجده يقول (ولم تزل طبقات الكتاب مرتفعة عن طبقات الشعراء ، فإن الكتاب هم ألسنة الملوك إنما يتراسلون في جباية خراج ، أو سد ثغر ، أو عمارة بلاد ، أو اصلاح فساد .. أو ما شاكلها من جلائل الخطوب ، ومعاظم الشؤون التي يحتاجون منها إلى أن يكونوا ذوي آداب كثيرة ، ومعارف مفننة

وقد وصفتهم خدمة الملوك بشرفها ، وبوأتهم منازل رياستها واخطارهم عالية بحسب علو الخطر عما يفيضون فيه ، ويذهبون إليه ، والشعراء إنما أغراضهم التي يرمون نحوها وغاياتهم التي يجرون إليها الديار والآثار ، وذكر الأوطان والحنين إلى الأهواء والتشبيب بالنساء ثم الطلب والاهتداء ، والمديح والهجاء ، ولانخفاض منزلة الشعر تصون عنه الأنبياء عليهم السلام وترفع عنه الملوك (نثر النظم : ٣) .

ثقافتــه :

هناك الكثير من الأخبار والاشارات التي ذكرتها المصادر القديمة والحديثة والتي تدل دلالة واضحة على ثقافة الثعالبي وسعة علومه . منها ما ورد على لسان تلميذه الباخرزي (جاحظ نيسابور وزبدة الأحقاب والدهور ، لم تر العين مثله ، ولا أنكرت الأعيان فضله ، وكيف ينكر وهو المزن يحمد بكل لسان ، أو يستر وهو الشمس لا تخفى بكل مكان) (دمية القصر ١٨٣) وقال عنه صاحب الذخيرة (كان في وقته راعي تلعات العلم ، وجامع أشتات النثر والنظم ، رأس المؤلفين في زمانه ، وإمام المصنفين بحكم أقرانه، سار بذكره سير المثل ، وضربت إليه آباط الإبل وطلعت دواوينه في المشارق والمغارب طلوع النجم في الغياهب ، وتواليفه أشهر مواضع وأبهر مطالع وأكثر راو لها وجامع في أن يستوفيها حداً أو وصفاً أو يوفيها حقوقها نظماً أو وصفاً) وقال عنه أبو البركات عبد الرحمن محمد الأنباري (وأما أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي فإنه كان أديباً فاضلاً فصيحاً بليغاً . أخذ عن أبي بكر الخوارزمي) (نزهة الألبا في طبقات الأدبا ص٤٣٦٠) وقال عنه ابن كثير (كان إماماً في اللغة والأخبار وأيام الناس بارعاً مفيداً) (البداية والنهاية ٤٤:١٢) .

وقال ابن قلاقس في كتاب اليتيمة :

أبيـــات أشعـــار اليتيمـــة أبكار أفكار قـــديمـــة
مـــاتـــوا وعـــاشت بعـــدهم فلـــذلـــك سميت اليتيمـــة

والآن لنسأل عن كيفية تكوين هذه الثقافة عند الثعالبي ؟ إذ لم تكن أسرة الثعالبي على صلة وثيقة بالعلم والعلماء ولكنها استطاعت رغم رقة حالها أن تهيء له شيئاً يسيراً من الثقافة فأرسلت به إلى الكتاب كغيره من النشء في ذلك العصر ، وبعد أن بلغ مرحلة

من العمر اختار مهنة التعلم على مهنة أبيه ، حتى لا يعيش فقيراً مغموراً وكانت لهذه المهنة سوق رائجة في نيسابور ، فكانت هذه المدينة مركزاً للعلم والمعرفة في بلاد فارس ، وكان فيها الكثير من المدارس التي يعمل فيها الكثير من العلماء المشهورين في ذلك العصر ، وكان الثعالبي يفتخر بهذه المهنة (تتمة اليتيمة ٢٠:٢) ولأن هذه المهنة لم تكن تدر عليه الكثير لتوفير ما يلزمه من الكتب فأفاد كثيراً من علاقته بالميكالي باستخدام مكتبته الوافرة بذخائر الكتب وكان يعود إليها طوال فترة حياته وقد ذكر ذلك في اليتيمة (٢٤٠:٣) بالإضافة إلى ما وجده عند ابن الميكالي من رعاية وتشجيع وكان لشيخه الخوارزمي الأثر الكبير (وفيات الأعيان ٥٢٢:١) ، فقد كان كاتباً كبيرا كما كان شاعراً وأصله من طبرستان (اليتيمة ١٩٢:٤)ومولده ومنشؤه خوارزم وإليها ينسب وهو ابن أخت محمد بن جرير الطبري صاحب التاريخ المعروف ...

وقد تتلمذ الثعالبي على يده وأخذ عنه الكثير وذكر ذلك كثيراً في يتيمته. ولا يغيب عن بالنا بأنه كان من أشهر أدباء العصر فقد روى ابن خلكان أنه استأذن على الصاحب في أرجان وكان لا يعرفه فقال لحاجبه : (قل لهذا المستأذن قد ألزمت نفسي أن لا يدخل علي أحد من الأدباء إلا من يحفظ عشرين ألف من شعر العرب فخرج إليه الحاجب وأعلمه بذلك » فقال له الخوارزمي : ارجع إليه وقل له هذا القدر من شعر الرجال أم من شعر النساء...». فدخل الحاجب فأعلم الصاحب بما قال ، فقال الصاحب: هذا يكون أبا بكر الخوارزمي (وفيات الأعيان ٥٢٢:١) . كان الخوارزمي من أشهر أساتذة العصر . فقد تخرج عليه الكثير من التلاميذ في نيسابور وكان يراسل تلاميذه ويوصي بهم الأمراء والحكام وقد ورد هذا في رسائله .

واتصل الثعالبي بأبي الفتح علي بن محمد البستي عند وروده على نيسابور ، وروى عنه في بعض كتبه ، وقال فيه (اليتيمة ٦٨:٣ ، ٢٩٣ – ٣٢٧،٢٥٣:٤) (معاهد التنصيص ٢٦٢:١) :

عشقت الجود فهو طبعك ... وبست تراب (بست) فهي ربعك
وليس يريد هذا الدهر حصدي ... لأني في بني الآداب زرعك

وقال عنه في ترجمته (وجمعتني وإياه صلة الأدب التي هي أقوى من قرابة النسب ، فما زالت في قدماته الثلاث نيسابور بين سرور وأنس مقيم) (اليتيمة ٣٠٢:٤) .

وكان البستي في أول حياته في خدمة صاحب بلدة (بيتوز) ثم انتقل إلى (روهج) بتوجيه من سبكتكين ويقال إنه رحل إلى بلاد الترك مع محمود بن سبكتكين على غير رغبة منه وله ديوان شعر ، وكان ينظم بلغته الفارسية إلى جانب العربية (بروكلمان ٥:٢٣) . وهو الذي أشار عليه بتأليف أحد كتبه ، وأوصى إليه بمنهج الكتاب ، وهو كتابه (أحسن ما سمعت) (اليتيمة ٣:٢٦٩) وهو صاحب الطريقة الأنيقة في التجنيس الأنيس ، وكان يسميه المتشابه .

واتصل أيضاً ببديع الزمان الهمذاني ، ونقل عنه ترجمته للصاحب بن عباد (اليتيمة ٣:١٩٧) .

وبقي الثعالبي محباً للعلم والعلماء ولم يكن اقباله على القراءة والأخذ عن العلماء في فترة شبابه فحسب ، بل نجده أفاد كثيراً من علماء كانوا يأتون إلى نيسابور حتى بعد أن بلغ السبعين من عمره (اليتيمة ١:٦٣ ؛ ٨٩) .

وكان شغوفاً بالقراءة فكانت الكتب معلمه الأول ، ورفيقه الملازم .

نتاجـه الفـني :

لقد كان الثعالبي أديباً بارزاً في عصره ، له كتب كثيرة متنوعة المواضيع ، جزيلة الفائدة ، تدل على سعة ثقافته ، ووفرة علومه ومعارفه ، وتدل أيضاً على أنه رجل أوقف حياته على البحث والتصنيف ، وإن كانت كتب الثعالبي تناولت موضوعات مختلفة .

ولكن الطابع المميز لتأليفه الأدب ، فقد ألف في البلاغة واللغة والتاريخ ، والنقد والتراجم . وهناك ملاحظة أخرى نثبتها وهي أن الثعالبي أوقف وقته على تأليف الكتب التي ترضي ذوق الملوك والحكام أما ما قاله القدماء حول تأليفه فهو قول ابن بسام الذي يعتبره (رأس المؤلفين وإمام المصنفين) وقال أيضاً (تواليفه أشهر مواضع ، وأبهر مطالع ، وأكثر راو لها وجامع من أن يستوفيها حد أو وصف ، أو يوفي حقوقها نظم أو وصف) (٣:٢٥٠) .

ومما قاله المحدثون بهذا الصدد قول مصطفى الشكعة (واحد من الثلاثة الكبار

الذين أهدوا المكتبة العربية أكبر قدر ممكن من الكتب الأدبية الخالصة بمعناها المعاصر) وقصد بالاثنين الصولي والمرزباني (مناهج التأليف عند العرب ٢٧٥) .

وقد اختلفت المصادر في تحديد عدد الكتب التي وضعها الثعالبي واختلفت أيضاً في عناوينها وكذلك في لمن أهدى بعضها وذلك كثل كتابه (لطائف المعارف) والتي ذهبت الكثير من الدراسات وحتى محققا هذا الكتاب ذهبا إلى القول بأنه أهداه إلى الصاحب بن عباد لكن تنبه صاحب كتاب (الثعالبي ناقداً وأديباً) إلى أن هذا الكتاب أهداه إلى السلطان يمين الدولة محمد بن ناصر الدين سبكتكين .

الكتب التي ألفها الثعالبي :

(يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر) ، (كتاب لطائف المعارف) ، (فقه اللغة وسر العربية) ، وهو كتاب في المترادف ألفه وقد تقدمت به السن وهو مقسم إلى قسمين (١) أسرار اللغة العربية وخصائصها : المترادف بالمعنى الضيق . (٢) مجاري كلام العرب برسومها وما يتعلق بالنحو والاعراب منها والاستشهاد بالقرآن على أكثرها ، وسر الأدب في مجاري كلام العرب وهو ملاحظات أسلوبية ومعظمه مأخوذ حرفياً من فقه اللغة لأحمد بن فارس ، كتاب (ما جرى ما بين المتنبي وسيف الدولة) ، وكتاب لطائف الظرفاء) وكتاب (الكناية والتعريض) وهو كتاب في البلاغة ألفه لخوارزم شاه مأمون ابن مأمون ويسمى : « الكفاية في الكناية » أو « النهاية في الكناية » ، (كتاب أجناس التجنيس) ، (كتاب سحر البلاغة وسر البراعة) ، (غرر البلاغة وطرف البراعة) وهو جمل مختارة في عشرة فصول ، (ثمار القلوب في المضاف والمنسوب) ألفه لعبيد الله بن أحمد الميكالي وهو شرح للتراكيب الإضافية الشائعة ، (كتاب اللطف واللطائف) ، كتاب (نثر النظم وحل العقد) وهو نثر لأبيات « مؤنس الأدباء » لمجهول ألفه بأمر خوارزم شاه ، (كتاب من غاب عنه المطرب) وينقسم إلى عدة فصول : الفصاحة والربيع وفصول السنة الأخرى ووصف الليل والنهار وفيه قصائد غزلية وخمريات وإخوانيات ومتفرقات ، (كتاب برد الأكباد في الاعداد) ، (كتاب التوفيق للتلفيق) ، (مرآة المروات وأعمال الحسنات عن المروءة) ، (كتاب التمثيل والمحاضرة) ، (كتاب الغلمان) وقد قلده علي بن محمد بن الرضا الحسيني الموسوي في كتابه « ألف غلام وغلام » ،

(تحفة الوزراء) وكتاب (غرر أخبار ملوك الفرس وسيرهم) ، (كنز الكتاب) وهو عبارة عن ٢٥٠٠ تعبير منتقى من ٢٥٠ شاعراً لاستخدام الكتاب،(كتاب الفرائد والقلائد) وهو مقسم إلى فضل العلم والعقل والطريق إلى الزهد وعصمة اللسان وتثقيف النفس وشرف النفس وحسن السلوك والسياسة الرشيدة والفصاحة ، (أحسن ما سمعت) ، (كتاب المبهج) ، (نثر النظم) ، (الظرائف واللطائف في محسن الأشياء وأضدادها) وهو مؤلف لخوارزم شاه أبي العباس مأمون المتوفى سنة ٤٠٧هـ ، (سجع المنثور) ، (كتاب يواقيت المواقيت) في مدح الشيء وذمه ، (كتاب لطائف الصحابة والتابعين) ، وكتاب (الأمثال) قسمه المؤلف أحد عشر ومئة باب ، كتاب (إعجاز الاعجاز) ، كتاب (المتشابه) ألفه لصاحب الجيش أبي المظفر ناصر ، مؤنس الوحيد ، (خاص الخاص) وهو نماذج من أساليب مشاهير الكتاب ، وكتاب في الأدب بلا عنوان ألفه لمكتبة أبي سهل الحمدوني وزير السلطان الغزنوي مسعود ، (طرائف الطرف) ، (الاقتباس من القرآن) ، (درر الحكم) ، (الشكوى والعتاب وما وقع بالخلان والأصحاب) مختارات في عشرة فصول ، (قراضة الذهب ومعدن الأدب معرفة الرتب فيا ورد من كلام العرب) ، (مكارم الأخلاق) ، (سراج الملوك) ، (المنتخب من سمر العرب) ، (تحسين القبيح وتقبيح الحسن) وترجمه إلى الفارسية محمد الساوي الفاتح ، (مواسم العمر) ، (سر الحقيقة) ، (الأنوار البهية في تعريف مقامات فصحاء البرية) ، (كتاب عيون الآداب) ، (طبقات الملوك) ، (لباب الآداب) ، (العشرة المختارة) ، (الانجاص المعروف وعدة القلوب) ، (نسيم السحر) وهو كتاب مختصر من (فقه اللغة) ، (الأنوار في آيات النبي) ، وكتاب (تتمة اليتيمة) .

وبالإضافة إلى اهتمام الثعالبي بالكتابة كان شاعراً ، وإن لم يكن شعره من الطبقة العالية فإنه استطاع أن ينظم الشعر ويسجل به خواطره وأحاسيسه ، وأكثر ما ورد شعره في كتابه (خاص الخاص) وقد أورد ابن خلكان في كتابه (وفيات الأعيان) نصوصاً من شعره ، وكانت أشعاره في موضوعات شتى منها الغزل ، والخمر ، ووصف الطبيعة ، والمدح الذي قاله في بعض الشخصيات التي اتصل بها ، وكذلك المساجلات الاخوانية وقد أشار الباخرزي في كتابه (دمية القصر) إلى مساجلاته هذه في قوله (فكم حملت كتباً تدور بينها في الاخوانيات ، وقصائد يتعارضان بها في المجاوبات) ، ونقل أيضاً مجموعة من أشعاره في كتاب الدمية وأشار إلى ذلك في قوله (ووجدت بعد وفاته

مجلدة من محاسن أشعاره – التقطت منها ما يصلح لكتابي هذا من أوساط عقودها) (الدمية ١٥٢:٢) .

ومن أمثلة أشعاره في الغزل قوله :

لمـــا بعثت فلم تـوجب مطـــالعتي وأمضت نـــار شــوقي تلهبهـــا
ولم أجـــد حيلـــة تبقى على رمقي قبلت عين رســولي إذا رآك بهـــا

ونورد أيضاً بيتين من شعره تظهر فيها الصفة البديعية :

تراني لـت أحسن نظم لفــــظ يــزين جليلـــه المعنى الـــدقيـــق
ولكن لا تـــدق بنــات فكري إذا مـــا قيـل قــد فني الـــدقيـــق

(خاص الخاص : ٢٤٠)

تأليفه لليتيمة :

أهم ما يميز عصر الثعالبي في الكتابة ، هو الميل نحو التخصص في المعرفة بصورة أوضح مما كانت عليه في العصور السابقة ، فقد اجتمعت في أيـدي كتاب العصر مؤلفات الجيل السابق من المؤلفين والكتاب فكان بامكانهم العودة إليها والإفادة منها ، فهي التي توصلهم إلى معارف القدماء . وكذلك تجنبوا ما وقعوا فيه من أخطاء ، وكان بعضهم يعاود التأليف في نفس الموضوعات التي كتب فيها القدماء ، أو عمل مراجعة لكتبهم ، وذلك كالذي فعله أبو حيان التوحيدي في مراجعة كتاب الحيوان للجاحظ ، وقد تأثر بهذا الكتاب كثيراً في كتابه (البصائر والذخائر) . فالتأليف في هذا العصر أصبح غاية في نفسه ولم يعد وسيلة لغاية تعليمية ، والثعالبي وإن عاش في هذا العصر إلا أن مهنته الأولى (مهنة التعليم) تركت أثرها في أدبه ورسمت كثيراً من شعره ونثره برسمها . والثعالبي أحس بفراغ في تاريخ الأدب (وهو شعر ونثر المعاصرين) فأراد أن يسد هذا الفراغ بتأليفه كتاب اليتيمة ، فيشير إلى ذلك في اليتيمة (أن المؤلفين السابقين اعتنوا بالشعراء المتقدمين ، وانتخبوا لهم شعراً كثيراً ، وكانت كتبهم فاخرة ، إلا أنها مرددة ومملة) وقال أيضاً (ولم يلتفت إلى محاسن أهل العصر ، رغم أن المتأخرين أرق شعراً من المتقدمين فكأن الزمان ادخر لنا ...) وإن كان ابن المعتز قد سبق إلى العناية بالمحدثين في

كتابه (طبقات الشعراء المحدثين) (اليتيمة ١:٣) وقد سبقه المبرد في كتابه (الروضة) وهارون بن عالم المنجم في كتابه (البارع) .

وكتاب اليتيمة بالإضافة إلى كونه كتاباً في التراجم فهو كتاب في النقد أيضاً ، وهو المبدأ الذي يقرره الثعالبي في مقدمة كتابه فيقول (وقد سبق مؤلفو الكتب إلى ترتيب المتقدمين من الشعراء ، وذكر طبقاتهم ، فكم من فاخر علوه ، وعقد باهر نظموه ، لا يشينه الآن إلا بنوء العين من أخلاق جدته ، وبلى من بردته ، ومج السمع لمردداته ، وملالة القلب من مكرراته ، وبقيت محاسن أهل العصر التي معها رواء الحداثة ، ولذة الجدة ، وحلاوة قرب العهد ، وازدياد الجودة على كثرة النقد غير محصورة بكتاب يضم نشرها ، وينظم نثرها) (اليتيمة ١:١٧) .

وهو أيضاً يشير إلى ذلك في الكثير من ترجماته كالذي نلاحظه في ترجمته للمتنبي ، وذلك كقوله (وأنا مورد في هذا الباب ذكر محاسنه ومقابحه ، وما يرتضى وما يستهجن من مذاهبه في الشعر وطرائقه ، وتفصيل الكلام في نقد شعره والتنبيه على عيوبه وعيونه ، والإشارة إلى غرره) (اليتيمة ١:١٢٧) .

ويشير الأستاذ أحمد أمين إلى ذلك فيقول (وهو وإن كان كتاب تراجم بعبارة مسجوعة ثقيلة ، فإنه لا يخلو من نظرات نقدية لطيفة) (النقد الأدبي : ٤٤٩) .

منهجه في التأليف :

الثعالبي أديب تميز ببعض الخصائص في منهجه في الكتابة وهي تقسيم أبواب كتابه على حسب المراكز الإقليمية ، وذلك هو المنهج الذي اتبعه في وضع تراجم الشعراء في اليتيمة وهناك عوامل عديدة هيأت له اتخاذ هذا المنهج منها :

أ - فقد عاش الثعالبي في عصر تقسمت فيه أجزاء الدولة العربية الإسلامية وحكمها أمراء مختلفو القوميات والاتجاهات ، فأصبح عصره عصر الدويلات والأقاليم ، ووجد أنه لا يستطيع أن يكتب عن الأدب في بيئاته الجديدة بنفس الطريقة .

ب - لعل لتتلمذه على يد الخوارزمي الأثر الواضح في اتباعه هذا المنهج ، فقد نقل أكثر المادة المتصلة بشعراء الشام عن أستاذه الخوارزمي ، فالثعالبي لم يزر الشام ، إنما الأول

عاش هناك وزار مجلس سيف الدولة ، واطلع على نظم الشعراء هناك ، واعجب بفنهم ونقل اعجابه هذا لتلاميذه منهم الثعالبي الذي يروى عنه : (ما فتق قلبي ، وشحذ فهمي ، وصقل ذهني ، وأرهف حد لساني ، وبلغ هذا المبلغ بي إلا تلك الطرائق الشامية ، واللطائف الحلبية ، التي علقت بحافظتي وامتزجت بأجزاء نفسي) (اليتيمة ١:٢٦) . فتأثره بشيخه جعله يضع باباً لشعراء الشام وما جاورها من البلاد ، ووضع هذا الباب في القسم الأول من كتابه ثم تبعه بشعراء العراق في القسم الثاني (الثعالبي ناقداً وأديباً ص٢٠٥) وشعراء فارس في القسم الثالث ، وشعراء خراسان في القسم الرابع . وقد وضع الثعالبي ما يبرر له تفضل شعراء الشام على غيرهم من شعراء الأقاليم الأخرى لأسباب عددها في قوله :

(والسبب في تبريز القوم قديماً وحديثاً على من سواهم في الشعر ، قربهم من خطط العرب ، ولاسيا أهل الحجاز ، وبعدهم عن بلاد العجم ، وسلامة ألسنتهم من الفساد العارض لألسنة أهل العراق لمجاورة الفرس والنبط ، ومداخلتهم إياهم ، ولما جمع شعراء العصر من أهل الشام بين فصاحة البداوة وحلاوة الحضارة ، ورزقوا ملوكاً وأمراء من آل حمدان ، وبني ورقاء وهم بقية العرب والمشغوفون بالأدب والمشهورون بالمجد والكرم ، والجمع بين أدوات السيف والقلم وما منهم إلا أديب جواد يحب الشعر وينتقده ، ويثيب على الجيد منه ، فيجزل ويفضل ، انبعثت قرائحهم في الإجادة ، فقادوا محاسن الكلام بألين زمام ، وابدعوا ما شاءوا) (اليتيمة ١:٢٤) وأشار أيضاً إلى أن الشعراء المشهورين والمكثرين من شعراء الشام وهم أكثر منهم في العراق وباقي الأقاليم قائلاً : (شعراء عرب الشام وما يقاربها أشعر من شعراء عرب العراق وما يجاورها في الجاهلية والإسلام) (اليتيمة ١:٢٤) .

جـ - لقد تنبه الثعالبي إلى أثر البيئة على الأدب والأديب ، ولقد اطلع على رأي المعاصرين في هذا الصدد ، وقرأ إشاراتهم حول أثر البيئة في الأدب ، وقد نقل هذه الآراء في كتبه وفيها ما نقله من كتاب (أصبهان) لأبي عبد الله حمزة بن حسين الأصبهاني (اليتيمة ٣:٢٩٩) .

والثعالبي متشدد في تطبيقه لهذا التقسيم الإقليمي فهو عندما يذكر الشاعر في أكثر من باب يشير إلى السبب . كأن يكون لاتصال شعره بأكثر من واحد من الأمراء والحكام ،

ويذكر أيضاً بأنه سيذكره ثانية في باب آخر لصلة شعره بالإقليم الذي سيذكره فيه . ونجده أيضاً يضع شعراء البيت الواحد في أبواب مختلفة ،وذلك لصلاتهم . وذلك كما فعل مع (آل المنجم) حيث يقول (وقد تقدم بعضهم في أهل الحجاز ، وهذا مكان من يحضرني شعره منهم) (٢٨٩:٣) . وكذلك في قوله (وقد تقدم ذكر بعضهم في أهل العراق ، وهذا مكان من يحضرني شعره منهم ، وما فيهم إلا أعز نجيب ، ولهم وراثة قديمة في منادمة الملوك والرؤساء ، واختصاص شديد بالصاحب) (اليتيمة ٣٩٢:٣) . وكذلك نجده يغفل أصل من ترجم له ويضعه في الإقليم الذي استوطنه ، وشاع واشتهر فيه ، ويتضح ذلك في ترجمته لأبي عبد الله ، والحسين بن خواليه في قسم شعراء الشام ، وأصله من همذان (أصله من همذان ، ولكن استوطن حلب ، وصار بها أحد أفراد الدهر في كل قسم من أقسام الأدب والعلم ، وكانت إليه الرحلة من الآفاق) (اليتيمة ١٢٣:٣) .

الدقـة العلميـة :

ولعل أبرز ما يميز منهجه أمانته العلمية في نقل المادة ، فهو لا يغفل ذكره أسماء العلماء الذين نقل عنهم في كتابه اليتيمة وكذلك في كتبه الأخرى ، فهو يذكر أسماء الذين استعان بهم في اخراج بعض فصول كتبه ، وينص أيضاً على مدى إفادته منها ، فهو يتبع منهجاً علمياً صحيحاً ، يقي به نفسه من النقاد ، ففي نقله عن أبي بكر الخوارزمي ، المادة المتصلة بشعراء الشام يقول : (وما كان أكثر ما ينشدني ويكتبني مما يضن به على غيري) (اليتيمة ٢٤:١) .

وهو لا يتردد في الرجوع عن خطأ بدر منه ثم تكشف له حقيقته فيما بعد فيسوقه على وجهه الصحيح (اليتيمة ٩٩:٣) وقد أشار إلى ذلك روزنتال في كتابه (مناهج العلماء المسلمين ص١٦٧) .

وقد يصحح الرواية إذا وجد ضرورة لذلك (اليتيمة ٩٠:١) وهو يشير بدقة إلى عدم مسؤوليته عن الرواية التي يرويها ، فهو عندما روى شعر ابن الحجاج اعتذر كثيراً عنه لكثرة سخفه وهو يستغفر الله عنه ، لكن أمانته العلمية دعته إلى اثبات هذه الرواية (اليتيمة ٩٩:٣) .

وتتضح أمانته العلمية في تحقيق النصوص ، فنجده يرفض بعض النصوص ويبدي

شكوكه حولها وذلك كالذي ذكره في ترجمة السري الرفاء (ولماجد السري في خدمة الآدب ... وكان يدس في شعره أحسن شعر الخالديين) (يتيمة الدهر ١١٩:٢) .

وهو في مواقع كثيرة يشير إلى عدم توفر المادة له ، فهو يقول عن أحد الشعراء (وممن يليق ذكره بهذا المكان من أعيان الشام ، وليس يحضرني شعره : أبو القاسم الآدمي ، وإذا حصلت عليه الحقته به) (اليتيمة ١٢٥:١) . وكذلك في ترجمته لأبي طالب الرقي يقول (ولم أجد ذكره إلا عند أبي بكر الخوارزمي) (اليتيمة ٢٦٨:١) .

وهو يبذل جهده في الحصول على كتاب سمع به ، فلا يكتفي بما عنده من مصادر كقوله عن رسالة الصاحب بن عباد عندما سمع بها ثم وجدها وأثبتها (اليتيمة ٢٠٠:٣) وكذلك في قوله في المادة التي حصل عليها من أبي عبد الله بن حامد الحامدي (واعطاني « يقصد الخوارزمي » نسختي القصيدتين اللتين ذكرهما في الكتاب الصادر ، فشوقني إلى سائر شعره ، وبقيت أسأل الرياح عنه ، إلى أن أتحفني أبو عبد الله محمد بن حامد الحامدي في جملة ما لايزال يهديه) (اليتيمة ٣٣:٣) .

والثعالبي دقيق في ذكر أسماء الكتب التي نقل عنها مادته ، بل نجده يصفها كقوله (وقرأت في كتاب التحف والظرف لابن لبيب غلام أبي الفرج والببغاء لأبي عمارة الصوفي ...) وكذلك ذكر القائمة التي نقل عنها من كتيب أبي الفرج وهو يميز بين مصادره المكتوبة والمروية وبين ما جمعه بجهده هو ، ويستخدم إشارة خاصة لكل منها . كأن يقول إذا كان النص مكتوباً (ووجدت بخط أبي بكر الخوارزمي هذه الأبيات منسوبة إلى أبي وائل تغلب بن داود بن حمدان ورويت لغيره ...) (اليتيمة ١٠٥:١) وفي بعض الأحيان يضع إشارة بأن الرواية من حفظه هو كقوله (هذا باب كسرته على غرر تلقفتها من أفواه الرواة ، وتطرفتها من أثناء التعليقات ولم أجد لأصحابها أشعاراً مجموعة ينفسح لي طريق الاختيار منها ، وإنما تفاريق تلتقي أطرافها وتجمع حواشيها ، ولم تعدم القلائد فيها بحمد لله ومشيئته) (اليتيمة ٣٠٠:١) .

وهو أيضاً يسير على عادة الكتاب في عصره في ذكر سلسلة الرواة الذين نقل عنهم كقوله (وأنشدني أبو الحسن محمد بن أبي موسى الكرخي قال : أنشدني القاضي أبو القاسم علي بن القاضي أبي القاسم التنوخي ، قال : أنشدني أبو المطاع ذو القرنين بن ناصر الدولة أبي محمد لنفسه ، تغمدهم الله برحمته ، وأسكنهم فسيح جناته) . حتى لا يضطرب الكلام

وتمم الفوضى كتابه كأن يضع علامات خاصة كأن يقول (انتهى كلامه) (اليتيمة ٢٦١:١) وكأن يقوم أيضاً بتحديد اسم وصنعة من سمع منه بوضوح حتى لا تختلط الأسماء على القارىء كقوله (وسمعت أبا جعفر الطبري المعروف بالبلاذري يقول ...) وهو يميز بين النقل المختصر والنقل الحرفي عن المصادر (اليتيمة ١٦:٣ ، ١١٤ ، ٢٣٩) .

ويستدل أيضاً من بعض الروايات أن الثعالبي كان يسجل مادته الأولى على مسودات ، تجتمع عنده في مصادر مختلفة ولايتركها للذاكرة، وذلك كما فعل ابن خلكان ، وقد أشار روزنتال إلى ذلك (وهنا يدل على أن العالم المسلم الأمين على ذكر الحقيقة ، كان يدرك أن النصوص إذا وردت من الذاكرة لم تسلم من الخطأ) (مناهج العلماء المسلمين ص ٢٤ ، ٢٥) .

أسلوبه في اليتيمة :

نجد أن السمات التي ميزت كتابة الثعالبي ، هي نفس السمات التي ميزت أدب عصره ، فأهم السمات : السجع ، وكان لبيئة الثعالبي أثرها الكبير على أدبه ، فقد عاش في عصر سيطرة النفوذ الفارسي وطغيان الروح الفارسية على الأدب العربي ، وظهر واضحاً على أكبر كتاب العصر كابن العميد ، والصاحب بن عباد ، اللذان وضعا القواعد الفنية في الكتابة كالتأنق المفرط في اللغة والاتجاه إلى السجع وفنون البديع الأخرى . فسار على نهجها باقي كتاب المشرق كالخوارزمي والهمذاني والبستي ، فتتبع الثعالبي طريق شيوخه في ذلك وقد ظهر التأنق واستخدام السجع واضحاً في بعض تراجمه وأصبح ملتزماً به في حديثه عن المشاهر ، فكأنه نوع من العناية والاهتمام بهذه الشخصيات التي ترجم لها كقوله في بني حمدان (كان بنو حمدان ، أوجههم وأيديهم للسماحة ، وعقولهم للرجاحة) (اليتيمة ٢٧:١) وهو في استخدامه للسجع يجانب الغموض والتكلف . وقد أشار إلى ذلك الدكتور زكي مبارك قائلاً (يغلب عليه السجع ولكنه بريء من التكلف والغموض) (النثر الفني : ٢١٨:٢) وقوله أيضاً : (والثعالبي في اليتيمة يؤثر السجع ، ولا يتركه إلا في أحوال قليلة ، ولكن سجعه على كل حال مقبول) (النثر الفني ٢٢٨:٢) وقد أشار إلى ذلك صاحب كتاب (الثعالبي ناقداً وأديباً) (ص٢٩٤) في قوله (فهو يخضع أسلوبه لطابع العصر ولا يتخلى عن أساليب العرب القديمة في الكتابة الفنية ، ولعل ذلك ما دعا

معاصريه إلى الاعجاب بأسلوبه ، والافتتان به) (ص٢٩٤) .

ونلمح هذا الجانب واضحاً في حديثه عن أصحابه من الأدباء ، أو في ترجمته لإنسان قريب إلى قلبه ، فتكون ألفاظه عذبة رقيقة صادقة العاطفة ، بعيدة عن التكلف ، فهو لم يلتزم السجع في جميع مادته ، فنراه في بعض ترجماته خالف ما اعتاده أهل العصر ، وكانت هذه الترجمات خالية من جميع أصناف البديع .

وهناك خاصية أخرى نلحظها في كتابه وهي ترجماته لأدباء العصر تختلف في حجم مادتها وتكون على حسب نتاج وشهرة الشخصية التي يترجم لها وذلك كما قال الدكتور مصطفى الشكعة (مطيلاً مسهباً عند من ينبغي الوقوف والإطالة عندهم مثل المتنبي ، وابن العميد ، والصاحب بن عباد ، وأبي إسحاق الصابي ، وأبي فراس وغيرهم من صفوة شعراء العربية في القرن الرابع غير أنه يختصر في بعض الأحيان ، ويغفل بعض الأعيان ، كما فعل حين لم يشر إلى الصنوبري شاعر الطبيعة الأول وإمام مدرستها في الشعر العربي) (مناهج التأليف عند العرب :٤٤٩) وهو مع إيجازه لا يهمل ما سار عليه في باقي التراجم الأخرى من عناية في اللفظ وتميق في العرض .

وهو يتجه إلى المبالغة والتفخيم في وصف بعض الشخصيات المشهورة وذلك واضح في ترجمته لابن العميد (عين المشرق ، ولسان الجبل ، وعماد ملك آل بويه ، وصدر وزرائهم ، وأوحد العصر في الكتابة ، وجميع أدوات الرياسة ، وآلات الوزارة) (اليتيمة ٣:١٥٨) وكذلك ترجمة الصاحب بن عباد (هو صدر المشرق ، وتاريخ المجد ، وغرر الزمان ، وينبوع العدل والإحسان) (اليتيمة ٣:١٩٢) وكذلك في ترجمته لبديع الزمان (بديع الزمان ، ومعجزة همذان ونادرة الفلك وبكر عطارد ، وفرد الدهر ، وغرة العصر) .

والخاصية الأخرى التي نصادفها في أسلوبه هي ميله إلى الأقوال البليغة الموجزة وقد مال أهل العصر إلى هذا الأسلوب في الكتابة ، وهو من الموروث الفكري القديم حيث كانت العرب تميل إلى الأمثال القصيرة .

ومن ألوان الصور البلاغية نجد الثعالبي يستخدم الاستعارة والتشبيه كثيراً في بعض ترجماته ، وذلك كقوله في المتنبي (نادرة الفلك ، وواسطة عقد الدهر في صناعة الشعر ثم هو سيف الدولة المنسوب إليه ، والمشهور به ، إذ هو الذي جذب بضبعه ، ورفع من

قدره ، ونفق سعر شعره ، وألقى عليه شعاع سعادته ، حتى سار ذكره مسير الشمس والقمر ، وسافر كلامه في البدو والحضر ، وكادت الليالي تنشده ، والأيام تحفظه) (اليتيمة ١٢٦:١) .

وعلى كل فقد كانت حركة التأليف في العصر جعلته يقدم أروع كتبه ، إلى حد أنه اشتهر به ، فهو قبل كل شيء (صاحب اليتيمة) .

وكتاب (يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر) ، قد بدأ به الثعالبي في عام ٣٨٤هـ ، ليهديه لواحد من الوزراء الذين توثقت صلته بهم ، على نحو ما يذكر في مقدمة الكتاب ، وحين اشتهر الكتاب ، وتقبله الناس قبولاً حسناً ، ورأى أنه هناك ما يمكن أن يضيفه على الكتاب ، أعاد تأليفه مرّة ثانية ، على حد ما تذكر بلغة عصرية ، أعدّ منه طبعة جديدة منقحة ومزيدة ، وقد فرغ من هذه الطبعة عام ٤٠٣هـ ومعنى هذا أنه أعاد النظر فيه بعد تسع عشرة سنة ، مع ملاحظة أن هناك من يذكر أن النسخة الثانية من الكتاب قد رفعت إلى « خوارزم شاه » ، وكتبت في الجرجانية .

وعلى كل فالكتاب قد خصص من أجل الشعر والشعراء ، والجديد فيه أنه لم يسر على النحو الذي كان سائداً من قبل في النظام المعروف « بالطبقات » على نحو ما فعل مثلاً ابن سلام الجمحي ، أو أنه على نظام الأبواب على نحو ما فعل أبو تمام في الحماسة ، ومن بعده البحتري وذلك لأنه كان في ذهنه أن ينظر إلى القضية من منظور جديد هو منظور الإنسان والبيئة ، والزمان والطبقة الاجتماعية .

وفي ضوء هذا نراه يجعله على أربعة أقسام ، أو بعبارة أدق على أربع بيئات ، فهو في البيئة الأولى يتناول شعراء بلاد الشام أو ما جاورها ، وكان من الطبيعي أن يكون هذا القسم من أكبر الأقسام وأوفاها ، ولعل الذي غذّى عنده هذا ، إلى جانب اقتناعه الشخصي ما كان يراه أستاذه الخوارزمي في قيمة هذا الشعر ، ثم نراه في الباب الثاني يتعرض للشعراء البويهيين وقد كان هذا من الطبيعي لأنه يعيش بينهم ، ولأنه يعرفهم أدق معرفة ، ومن هنا مدّهم على القسم الثالث حين تكلم عن شعراء الجبال ، وفارس ، وجرجان وطبرستان ، وواصل بهم الرحلة إلى القسم الرابع حين وقف وقفة مميزة عند شعراء خراسان ، وما وراء النهر ، ومن المعروف أن كل قسم يتشعب إلى عشرة فصول ، وفي كل فصل كان يترجم لشاعر أو أكثر .

والنقطة المضيئة في الكتاب ، والتي تحسب له ، هو أنه وقف كما نقول اليوم إلى جانب « المعاصرة » أو على حد تعبيره لم يلتفت إلى محاسن أهل العصر رغم أن المتأخرين أرق شعراً من المتقدمين ، فكان الزمان ادّخر لنا ، صحيح أن هذه النظرة المنصفة مسبوقة عليه في التراث النقدي ، ولكنه عمّقها وجلاها ، وألقى عليها أكثر من ضوء .

كما أن من النقاط المضيئة التي تحسب لهذا الكتاب أن الذين جاءوا بعده قد ركزوا على نقطة الانطلاق عنده ، وهي الإحساس بالبيئة ، والتعامل معها بذكاء واضح ، كما أنه أصبح « عمدة » في هذا المجال ، ومرجعاً لا غنى عنه ، وبخاصة أنه لم يقفه عند المشهورين فقط - ككثير من الكتاب - وإنما قدم لنا خريطة كاملة ، ولقد كان ما بهر الذين جاءوا من بعده أن الثعالبي وهو يقدم تراجمه لم يعتمد فقط على نقل ما قيل فيهم ، وذلك لأنه قابل الكثيرين ، وشافههم وناقشهم ، فإذا لم يسعفه ذلك كان سعيه إلى رواة قد رأوا الشعراء وشافهوهم .

... المهم أن الثعالبي حين رأى توفيقه في هذا الكتاب قدمه كما قلنا في طبعة مزيدة ومنقحة ، وجعله - وهو المتواضع في مجال العلم - يقول مفتخراً في كتابه « ... وأنا لا أحسب المستعربين يتعاورونه ، والمتسخين يتداولونه ، حتى يصير من أنفس ما تشحّ عليه أنفس أدباء الإخوان ، وتسير به الركبان » ، ولعل أصدق كلمة قيلت في تقييمهم هذا الكتاب هي كلمة الدكتور زكي مبارك فقد قال في كتابه « النثر الفني في القرن الرابع » (من الذي يستطيع أن يحدد خسارة الأدب لو ضاعت اليتيمة) ! ، وإن كان يأخذ عليه اغفال الوفيات للذين كتب عنهم ، كما أخذ عليه تعامله الواضح بالسجع ، ولكن ما يشفع له في هذا المجال أن هذا الأسلوب كان هو الأسلوب الشائع في عصر الثعالبي .

وأخيراً فإنه لا يجب أن ننسى أن النقد العربي إذا لم يتح له فرصة تطوير منهج الثعالبي الذي كان يمكن أن يثمر إثماراً حقيقياً ، فإنه جاء بعد ذلك في فرنسا « هيبوليت أدولف تين ١٨٢٨-١٨٩٣ » ، الذي ركز تركيزاً شديداً على الجانب البيئي الذي التفت إليه الثعالبي من قبل ، ذلك لأن موازين (تين) تعتمد على ثلاثة أقانيم هي : الجنس والعصر والبيئة ، ولسنا نزعم أن الناقد الفرنسي قد اطلع على اليتيمة ، فليس هناك دليل على ذلك ، ولكن ما نزعمه هو أن كلا منهما قد التفت إلى قضية البيئة ، وعمقها ، وأدار

العديد من التطبيقات عليها ، وهذا مما يحسب للناقدين كل في حضارته ، مع ملاحظة أن ريادة الفكرة هنا تعطي – بكل موضوعية وتجرّد – للفراء .

وقد أثار منهج الثعالبي الذي يقوم على الاهتمام بالشعراء المعاصرين في (كتابه اليتيمة) اهتمام الكتاب والأدباء الذين جاءوا بعده ، فقاموا بتأليف مصنفاتهم على طريقته ، وأشهرهم الباخرزي (ت٤٦٧) في كتابه (دمية القصر) والعماد الكاتب (ت ٥٩٧) في كتابه (خريدة العصر) .

وقد انتقل تأثير هذا الكتاب إلى أهل الأندلس فوضع ابن بسام في القرن السادس الهجري كتابه (الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة) .

ولعل عناوين هذه المؤلفات تدل دلالة واضحة على تأثرهم بالثعالبي ليس في منهج اليتيمة فحسب ، بل حتى في صياغة عناوين مؤلفاتهم ايضاً .

مكانته الأدبية :

بعد أن تحدثنا عن هذا الأديب وعن مكانته الأدبية بين أدباء عصره وعن هذا النتاج الفني الهائل من المؤلفات والرسائل والشعر ، يجدر بنا أن ننقل رأي النقاد قديمهم وحديثهم في هذا الأديب ونظرتهم إلى أدبه ، فبالنسبة للنقاد القدماء . ما قاله الباخرزي فيه – وهو تلميذه (أسد الصناعة في غابة ثعالب ، وتصنفاته للأنس جوالب جوالب ، واسلاته في النطق والكتابة قواضي قواضب) (الدمية ١١٢:١) (جاحظ نيسابور ، وزبدة الأحقاب والدهور) (الدمية ٢٢٦:٢) وكذلك قولهم (كان أديباً شاعراً فاضلاً فصيحاً بليغاً) وقولهم (وأما أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي فإنه كان أديباً فاضلاً فصيحاً بليغاً ، أخذ عن أبي بكر الخوارزمي) (نزهة الأدباء ص٤٣٦) . فأقوالهم لا تزيد عن هذه الصفات الفضفاضة التي نجد قائلها مهتماً بتصفيف عبارتها أكثر مما يحدثنا عن هذا الأديب .

أما المحدثون ، فكان أكثرهم يكتفي بالإشارة البسيطة إليه دون التعرض إليه بدراسة وافية لنتاجه الأدبي ولأسلوبه في الكتابة . فنجد الأستاذ أحمد أمين في (ظهر الإسلام : ٢٧٢) يصفه بقوله : (كان أديباً بليغاً في أسلوب أهل زمانه في السجع والاستعارة

والتشبيه) (ص١٥١) ووصفه جرجي زيدان بأنه (خاتمة مترسلي العصر العباسي الثالث وأهم أدبائه ونعم الخاتمة) (تاريخ آداب اللغة العربية ٢:٥٨٦) .

ولعل الدراسة الوافية لهذا الأديب ولنتاجه الفني هي دراسة محمود الجادر في كتابه (الثعالبي ناقداً وأديباً) فهو اطلع على قدر كبير من المراجع التي تحدثت عن هذا الأديب ، ونقل جميع أخباره من هذه المصادر ورصد جميع مؤلفاته ، وحدد الشخصيات التي أهداها بعض مؤلفاته ، وصحح بعض المعلومات المتعارف عليها في هذا الجانب ، ثم رصد جميع أشعاره وأحصاها ، فكانت في حدود إحدى عشرة قصيدة والباقي مقطوعات قصيرة ، فتحدث في أول الكتاب عن حياته وعن الشخصيات التي اتصل بها ورحلاته ، ثم تحدث عن ثقافته ومصادر تكوين هذه الثقافة وشيوخه وتلاميذه ، ثم تحدث عن نتاجه الفني . وكان هذا كله في الباب الأول من الكتاب .

وكان الباب الثاني في نقد الثعالبي سواء كان في كتابه اليتيمة أو في بعض كتبه الأخرى .

أما الباب الثالث ، فخصص الفصل الأول في الحديث عن نثره ، وأسلوبه في النثر ، ثم تحدث في الفصل الثاني عن شعره والموضوعات التي نظم فيها قصائده ، وأسلوبه وطريقته في الشعر .

إلا أن هذه الدراسة ينتابها بعض الاضطراب والتداخل في الفصل الثاني من الباب الأول ، وكذلك في الفصل الأول من الباب الثاني ، ولعل السبب هو ضخامة المادة التي جمعها صاحب الدراسة والتي أدت به إلى هذه الفوضى ، لكن هذا لا يقلل من قيمة هذا الكتاب ولا من جهد الباحث في تسجيله لبعض الملاحظات التي تنبه لها دون غيره .

المصادر والمراجع :

١ - الأدب في ظل بني بويه - الدكتور محمود غناوي الزهيري . مطبعة الأمانة . مصر ١٩٤٩م .

٢ - البداية والنهاية في التاريخ - أبو الفداء إسماعيل بن كثير (٧٧٤هـ) - السعادة - مصر .

٣ - بلاغة الكتاب في العصر العباسي - محمد نبيه حجاب . مصر ١٩٦٥م .

٤ - تاريخ آداب اللغة العربية - جرجي زيدان - مكتبة الحياة ، بيروت ١٩٦٧م .

٥ - تاريخ النقد الأدبي إلى القرن الرابع الهجري - الدكتور محمد زغلول سلام - دار المعارف - مصر ١٩٦٤م .

٦ - تتمة اليتيمة - الثعالبي - تحقيق عباس إقبال . مطبعة فردتين ، طهران ١٣٥٣هـ .

٧ - ثمار القلوب في المضاف والمنسوب - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - مصر - ١٩٦٥ .

٨ - خريدة القصر وفريدة العصر ، القسم العراقي - عماد الدين الأصبهاني (٥٩٧هـ) ، تحقيق محمد بهجة الأثري والدكتور جميل سعيد ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ١٩٥٥ ، ١٩٦٥م .

٩ - خاص الخاص . الثعالبي - تصحيح الشيخ محمود السكري ، مطبعة السعادة - مصر ١٣٢٦هـ .

١٠ - دائرة المعارف الإسلامية - الجزء الخامس ، الطبعة الثانية ، دار المعارف ، مصر ١٩٧٧ .

١١ - دمية القصر وعصرة أهل العصر - الباخرزي (٤٦٧هـ) ، تحقيق الدكتور سامي مكي العاني - مطبعة المعارف - بغداد ومطبعة النعمان - النجف الأشرف ١٩٧١م .

١٢ - ظهر الإسلام - أحمد أمين ، مكتبة النهضة ، مصر ١٩٦٢م .

١٣ - فقه اللغة وسر العربية . الثعالبي - المطبعة التجارية ، مصر ١٩٥٩م .

١٤ - فوات الوفيات - محمد بن شاكر الكتبي (٧٦٤هـ) تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، السعادة ، مصر ١٩٥١م .

١٥ - في الأدب العباسي ، الدكتور محمد مهدي البصير . ط٢ - النجف الأشرف ، ١٩٧٠م .

١٦ - الكامل في التاريخ ، ابن الأثير (٦٣٠هـ) ، دار صادر ، بيروت ١٩٦٦م .

١٧ – لطائف المعارف ، الثعالبي ، تحقيق الأبياري وحسن كامل الصيرفي ، البابي الحلبي ، مصر ١٩٦٥م .
١٨ – مصادر التراث العربي في اللغة والمعاجم والأدب ، الدكتور عمر الدقاق ، حلب ١٩٦٨م .
١٩ – معاهد التنصيص – عبد الرحيم العباسي (٩٦٣هـ) تحقيق إبراهيم الدسوقي ، دار الطباعة ، مصر ١٢٧٤هـ .
٢٠ ـــ معجم الأدباء ، ياقوت الحموي (٦٢٦هـ) تحقيق مرجليوث ، مصر ١٩٢٣م . عيسى البابي الحلبي ، ١٩٢٦م .
٢١ ـ مناهج التأليف عند العرب ـ قسم الأدب ـ الدكتور مصطفى الشكعة ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٣م .
٢٢ – مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي – الدكتور شكري فيصل – مطبعة دار الهنا ، مصر ١٩٥٣م .
٢٣ – مناهج العلماء المسلمين في البحث العلمي – ترجمة أنيس فريحة ، مراجعة وليد عرفات ، بيروت – دار الثقافة .
٢٤ – النثر الفني في القرن الرابع ، الدكتور زكي مبارك ، السعادة ، مصر ١٩٥٧م .
٢٥ – نثر النظم – الثعالبي ، دمشق ١٣٠١ بالأفست ، دار صعب بيروت ١٩٧١ ضمن مجموعة رسائل الثعالبي .
٢٦ - النقدالمنهجي عندالعرب – الدكتور محمد مندور – دار نهضة مصر – دون تاريخ .
٢٧ - وفيات الأعيان ابن خلكان (٦٨١هـ) تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، النهضة ، مصر ١٩٤٨م .
٢٨ يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر – الثعالبي ، تحقيق محي الدين عبد الحميد ، السعادة ، مصر ١٢٧٥هـ .

رمز الأسد بين البحتري والمتنبي

د. نسيمة الغيث
جامعة الكويت

جاء ذكر الأسد في الشعر الجاهلي أساساً باعتباره رمزاً للقوة والشجاعة والبطولة ، فقد وصفوا الممدوح بالأسد ، وأبو الأشبال ، والغضنفر ، والرئبال ، والهزبر ، والأغلب ، دون التوقف عند شكله وأعضائه ، كما فعلوا مع الفرس والناقة . وكانوا لا يرون فيه سوى الهيبة والعزة والفخر . ولا نكاد نجد نصاً من نصوص الشعراء يتحدث عن رؤية حقيقية للأسد إلا قليلاً منها نص عروة بن الورد الذي جاء فيه وصف الأسد مباشراً ومغايراً لكل الأوصاف والنعوت التي ذكرها من قبله من الشعراء [(١)] . قال عروة :

تَبَغَّـانِي الأَعْـداءُ إِمّـا إلى دمٍ   وَإِمّـا عُرَاضَ السَّاعِـدَيْنِ مُصَـدَّرا
يَظَـلُّ الأُبَـاةَ سَـاقِطـاً فَـوْقَ مَتْنِـهِ   لَـهُ العَـدْوَةُ الأولى إذا القِرْنُ أصحرا
كَـأَنَّ خَـوَاتَ الرَّعْـدِ زِزُّ زَئِيرِهِ   مِنَ الَّـلاءِ يَسْكُنَّ الغَرِيفَ بِعَثَّرا [(٢)] .

كما لم يصف أحد الأسد كما وصفه أبو زبيد الطائي . عندما لقيه أسد بالنجف فسلخه [(٣)] . ومما يستجاد من تشبيهه في الأسد قوله يصفه :

إِذَا وَاجَـهَ الأَقْرَانَ كَانَ مَجَنَّـهُ   جَبِينٌ كَتَطْبَاقِ الرَّحَا اجْتَابَ مِغْطَرا [(٤)]

ومن المعروف أن هذا الشاعر كان مقرباً من عثمان بن عفان وكان يُنْشِد شعره في حضرته ، وحين أنشد قصيدته في الأسد ، قال عثمان أفزعت المسلمين ، وأمره أن يكف عن الإنشاد ، وهذا دليلٌ على روعة تصوير الشاعر :

وفي هذا العصر قيلت أقوى القصائد في الأسد ، ذلك لأنه كان هناك موقف مؤثر وقفه الشاعر «جَحْدر بن مالك» من الحجّاج ، ومن الموت في الوقت نفسه ـ على نحو ما جاء في الأغاني ـ فحين ظفر به الحجّاج قال له : ما حملك على ما بلغني منك ، فقال الشاعر : جرأة الجنان ، وجفوةُ السلطان ، وتقلّب الزمان ، فقال الحجّاج : إنّا قاذفوك

---

(١) الطبيعة في العصر الجاهلي ـ نوري حمودي القيسي ـ ص ١٧٦
(٢) ديوان عروة بن الورد ـ ص ٥٥ ، ٥٦ . كرم البستاني ـ بيروت ١٩٥٣م
(٣) الشعر والشعراء ـ لابن قتيبة ، ترجمة أبي زبيد الطائي ـ ص ٢٠٨
(٤) نفس المصدر السابق ـ ص ٢١٠ ، ت/ أحمد محمد شاكر ـ ط ٣ ، ١٩٧٧م .

في قُبة فيها أسد ، فإن قتَلَكَ كفانا مؤونتك ، وإن قتلته خلّيناك ووصلناك ، ثم أمر به فاستوثق منه بالحديد ، وَصيدَ له أسد ، وأعطى لـه سيف ، وَدُلّي عليـه ، وتمتْ المواجهـة بين الشاعر والأسد ، وكان انتصار الشاعر على الأسد حيث قتله ، وانتصار الشاعر في ميدان الشعر ، ذلك لأنه قال أروع قصيدة ـ في نظري ـ قيلت في المواجهة بين الإنسان والموت ، فقد قال :

يـاجُمْـلُ .. إنـك لـو رأيت بَسـالتي | في يـوم هَيْـج مُرْدِفٍ وعجـاج
وتَقَـدُّمي لليثِ أرسفُ نحـوَهُ | حتى أكابـده على الأحراج
جَهْمٌ كأن جبينَـهُ لـمـا بـدأ | طبـق الرّحـا متفجّر الأثبـاج
يرنـو بنـاظرتينْ تَحْسَبُ فيهما | من ظنٍّ خـالهما شعـاع سِراج
وعلمتُ أنيّ إن أبيتُ نـزالـه | أنّي من الحجّـاج لستُ بنـاج
فَمَشَيْتُ أرسفُ في الحديـد مكبـلاً | بـالمـوت نفسي عنـد ذاك أنـاجي
والنـاس منهم شـامتٌ أو عصـابـةٌ | عبراتهم لي بالحلـوق شـواجي
ففلقْتُ هـامتـه فخرَّ كأنّـه | أطمٌ تقـوّض مـائـل الأبراج
ثم انثنيتُ ، وفي قميصي شـاهـدٌ | عـمـا جرى من شـاخب الأوداج
أيقنتُ أنيّ ذي حفـاظٍ مـاجـدٌ | من نسـل أمـلاك ذوي أتـواج
فلئن قـذفْتَ إلى المنيـة عـامـداً | إني لخيرك بعـد ذلـك راجي ..

وروعة القصيدة تأتي من أنها وليدة «موقف» .. ، والموقف هنا كان مع الموت ممثلاً في الأسد ، ولكن الشاعر انتصر على الموت ممثلاً في الأسد ، وقدم لنا هذه القصيدة التي أزعم أنّها فتحت الباب لمن جاء بعده متعرضاً لنفس الموضوع ، بل أزعم أن هناك ملامح من أسد «جحْدر بن مالك» موجودة في أسد البحتري ، وموجودة في أسد المتنبي على وجه الخصوص .

وفي العصر العباسي تطور تصوير الأسد فأصبح موضوعاً من أهم الموضوعات التي يطرقها الشعراء لبيان ما يفخرون به من بطولة وشجاعة ، ويقارنون بين سطوة ممدوحيهم وسطوة ذلك الحيوان المفترس الرامز إلى كل ما يراه الشاعر في ممدوحه من بطش وهيبة وعزة . فلقد تطورت السلطة في الخلافة وأصبحت تعتمد أكثر فأكثر على الجيش والقوة . وقد شاطرت الخيل فرسانها في منازلة الأسد برباطة جأش وثبات ودربة

واختلف الشعراء في وصفهم للأسد والمنازلة بينه وبين الممدوح الذي يحتاج إلى القوة أكثر ما يحتاج في تثبيت سلطانه ، فمنهم من تطرق إلى ذكر شجاعة الممدوح وركز عليها دون التركيز على وصف الأسد ، أعضائه أو هيئته . ومنهم من عكس الطريقة مركزاً على وصفه شكلاً وهيئة وقوة ، ليعادل القوتين المتصارعتين لممدوحه وهذا أمر طبيعي ، لبيان ما للممدوح من قوة وجبروت تضاهي قوة الأسد الضرغام .

وقد وصف البحتري لقاء الفتح بن خاقان مع الأسد ، وقدم أوجه التشابه بينهما في البسالة والبطولة ، ووصف قبل ذلك قوة الأسد وبحثه عن قوت أشباله والطبيعة المحيطة به ، وفي ختام الأبيات وصف اللقاء الحاسم بينهما والحركة المستمرة في الإقبال والإدبار ، والكر والفر ، إلى أن يجندل الفتح الأسد ويتم له النصر عليه . ولعل البحتري في كل ذلك أراد أن يبين صراع الإنسان في الحياة من أجل بقائه وتحقيق أمانيه ، فهو في البيت الأخير يقول :

أَلَنْتَ لِيَ الأَيَّامَ مِنْ بَعْدِ قَسْوَةٍ وَعَاتَبْتَ لِيَ دَهْرِي المُسِيءَ فَأَعْتَبَا[1]

إنه يخاطب ممدوحه الذي سهل له العيش في حياته وحقق له الانتصار على الأيام ، التي رمز إليها بذلك «الأسد» الذي لا يتورع عن الحصول على ما يريده ليحقق الأمن لنفسه وأشباله :

إِذَا شَاءَ غَادَى عَانَةً أَوْ غَدَا عَلَى عَقَائِلِ سِرْبٍ أَوْ تَقَنَّصَ رَبْرَبَا
يَجُرُّ إِلَى أَشْبَالِهِ كُلَّ شَارِقٍ عَبِيطاً مُدَمًّى أَوْ رَمِيلاً مُخَضَّبَا[2]

وتتساوى القوتان في الصراع ، لتحقيق التكافؤ بين الطرفين فهذا :

فَلَمْ أَرَ ضِرْغَامَيْنِ أَصْدَقَ مِنْكُمَا عِرَاكاً إِذَا الْهَيَّابَةُ النِّكْسُ كَذَّبَا
هِزَبْرٌ مَشَى يَبْغِي هِزَبْراً ، وَأَغْلَبٌ مِنَ الْقَوْمِ يَغْشَى بَاسِلَ الْوَجْهِ أَغْلَبَا[3]

وعندما يحتدم الصراع بين القوتين تشتد الحركة وتصخب معها موسيقية الأبيات تعبيراً عن تلك الحركة . ويظهر ذلك في تناسب فقرات الأبيات مع بعضها البعض ،

---

(١) ، (٢) ، (٣) ديوان البحتري ـ ص ١٩٩ ، ص ٢٠٠ .

وتساوي العبارات :

أدلَّ بشغْبٍ ثمَّ هالتْهُ صَولةٌ ... رآكَ لها أمضَى جَناناً وأشغبا
فأحجمَ لمَّا لم يجدْ فيكَ مطمعاً ... وأقدمَ لمَّا لم يجدْ عنكَ مهربا
فلمْ يُغنِهِ أنْ كرَّ نحوكَ مُقبِلاً ... ولمْ يُنجِهِ أنْ حادَ عنكَ مُنكِّبا
حملتَ عليهِ السيفَ لا عزمُكَ انثنى ... ولا يدُكَ ارتدَّتْ ، ولا حدُّهُ نبا
وكنتَ متى تجمعْ يمينُكَ تهتكِ الـ ... ـضريبةَ، أوْ لا تُبقِ للسيفِ مضربا (1)

فالافعال كلها تبين حركة الأسد ، التي تسببها حركة الطرف الثاني «الممدوح» دون أن يأتي بأفعال تدل عليها لأنها تفهم من سياق المعنى . وتلك الأفعال هي «أدل ، أمضى ، أشغب ـ أحجم ، وأقدم وكرمقبلاً ، وحاد منكبا» وكل الأفعال السابقة تصف حركة الأسد وهجومه واجفاله في ثلاثة أبيات . أما الممدوح فقد «حمل عليه السيف» بعزيمة ، وثبات وقوة . مما يجعل الغلبة للمدوح لأن قوته أضعاف قوة الأسد ، تلك القوة التي تمثل إرادة الإنسان وعزيمته في مواجهة صعوبات الدهر وتقلباته . ولم يتطرق البحتري إلى وصف هيئة الأسد أو شكله أو أعضائه ، لأنه لم ير إلا التركيز على قوته .

وقد وصف ابن المعتز الأسد كما وصفه البحتري ، فبين قوته وبطشه وركز على صوته الذي لم يذكره البحتري . فإن زئيره يجلجل أنحاء الأرض ويرهب من فيها :

يُزعزعُ أحشاءَ البلادِ زئيرُهُ ... ويُذهِلُ أبطالَ الرِّجالِ منَ الذُّعْرِ
إذا ضمَّ قِرْناً بينَ كفيهِ خِلْتَهُ ... يُعانِي عَروساً في غلائلِها الحُمْرِ (2)

لكنه أكثر رومانسية في وصفه للعراك بين الأسد وفريسته بمعاناة العروس في غلائلها الحمر .

أما المتنبي فشأنه شأن الشعراء في وصف الأسد ، حيث اقترن اسمه بالبطولة والجبروت والشجاعة ووظف إقدامه للتشبيه بإقدام الممدوح ، دون الالتفات إلى الشكل أو الهيئة أو اللون ، أي أنه اهتم بالجانب المعنوي دون المادي ، وفي بعض الأحيان يسبغ المتنبي على أعدائه صفة الأسود ولكن بعد أن يجردها مما تمتاز به وينسب إليها الضعف

---

(1) ديوان البحتري ـ صفحة ١٩٩ ، ٢٠٠ .
(2) ديوان ابن المعتز ـ ص ٤٧٩ ـ جـ ١ .

والذل . وفي المقام الأول يضع المتنبي نفسه دائماً فيقول :

غَيْرَ اخْتِيَـــــــــــارٍ قَبِلْتَ بِرَّكَ بِي   وَالجُـوعُ يُرْضِي الأُسُـودَ بِـــالجِيَفِ[1]

إنـه مضطر لـذلـك ، لأن الأُسُود لا تـأكل إلا مما تفترسـه ، لا مما يفترسـه غيرهـا ، وحيث إن الاضطرار موجـود فقـد استخـدم في مقـابلـة «جيف» تحقيراً للمهجـو ، وتقـديراً لنفســه .

أما سيف الدولة فإنه «ليث بين الليوث» يعني قومه ورجاله :

وَيُرْهِبُ نَـــابُ اللَّيْثِ وَاللَّيْثَ وَحْـــدَهُ   فَكَيْفَ إِذَا كَـانَ اللُّيُوثُ لَـهُ صَحْبَا[2] ؟

إن تكرار الليث في الشطر الأول ، تأكيد لتشبيه قوة الممدوح بقوته منفرداً «الليث وحده» و «الناب» كفيل بالإرهاب دون أي جزء آخر .

وفي بيت آخر يصف سيف الدولة بين جنده فيشبهه بالضيغم يهيء أشبالـه للاعتماد على النفس :

كَـــأَنَّـــكَ مَـــا بَيْنَنَـــا ضَيْغَمٌ   يُرَشِّـــحُ لِلفَرْسِ أَشْبَـــالَـــهُ[3]

يقابل المتنبي في مدحه لسيف الـدولـة بين الأسـد والأُسُود «الليث والليوث» والضيغم وأشباله ، ولكنه في مدحه لكافور يقابل بين روح الضيغم وروح الكلاب فيقول :

أَيَـــا أَسَـــداً فِي جِسْمِـــهِ رُوحُ ضَيْغَمٍ   وَكَمْ أُسُـــدٍ أَرْوَاحُهُنَّ كِـــلاَبُ[4]

كأنه هنا يريد أن يوجه كافوراً إلى احتمال اتصافه بأرواح الكلاب في أجسام الأُسُود

---

(١) المتنبي ـ جـ ٢ ـ صفحة ٢٨١ .

(٢) المتنبي ـ جـ ١ ـ صفحة ٦١

(٣) المتنبي ـ جـ ٢ ـ صفحة ٦٦

(٤) المتنبي ـ جزء ١ ـ صفحة ١٦٦

وإلا لما ذكر ذلك في معرض مدحه له . وقد تكرر ذلك في أكثر من موقف مدح لكافور ، على ما هذا المدح كما هو معروف من هجاء خفيّ .

وتضعف قوة الأسد ويخور أمام سيف الدولة الممدوح المنتصر :

وَكَانُوا الأُسْدَ لَيْسَ لَهَا مَصَالٌ   عَلَى طَيْرٍ وَلَيْسَ لَهَا مَطَارُ[1]

أسود بلا صولة ولاقوة ، أمام قوة الممدوح وشجاعته ، وفي مثل هذا الموقف فقط يحول الأسد إلى ضعف .

وأمام قتل الممدوح للأُسُود الحقيقية ، يجبن الأعداء ويرتعدون خوفاً ورهبة :

وَأَقْبَلَتِ الرُّومُ تَمْشِي إِلَيْكَ   بَيْنَ اللُّيُوثِ وَأَشْبَالِهَا
إِذَا رَأَتِ الأُسْدَ مَسْبِيَّةً   فَأَيْنَ تَفِرُّ بِأَطْفَالِهَا[2]

والمبالغة هنا في خوف رسول ملك الروم ، لمجرد رؤيته اللبؤة وأشبالها بين يدي سيف الدولة . ولعله أراد أن هيبة الموقف بين يدي سيف الدولة ، جعلت الرسول يشعر بأن مصير شعبه كمصير هذه اللبؤة .

ويأتي إغراب المتنبي في فارق المشابهة بين الإنسان والأسد وهي «الإقدام» لا الشكل ولا الهيئة :

وَلَوْلاَ احْتِقَارُ الأُسْدِ شَبَّهْتُهَا بِهِمْ   وَلكِنَّهَا مَعْدُودَةٌ فِي الْبَهَائِمِ[3]

إنه ينزه ممدوحه عن تشبيهه بالأسد لأنه بهيمة ، وهذا ما يحتقره به ، وإن شبه فهو يقصد الإقدام والشجاعة . ومن جانب آخر يرتفع بالأسد إلى مرتبة الشرف ، مع استثناء صفة العقل ، فيكون البيت مخالفاً للبيت السابق من جهة ، ومشابهاً له من جهة أخرى :

---

(1) المتنبي - جـ ٢ - ص ١٠٧ .
(2) المتنبي - جـ ٣ - ص ٩٣ .
(3) المتنبي - جـ ٤ - ص ١١٦ .

لَــوْلاَ العُقُــولُ لَكَـــانَ أَدْنَى ضَيْغَمٍ   أَدْنَى إِلَى شَرَفٍ مِنَ الإِنْسَـــانِ[1]

ففي البيت الأول يحتقر الأسد لأنه معدود في البهائم ، وفي البيت الثاني يضع الأسد أو أقل من يتصف بصفته من الحيوان كالكلب مثلاً ، أقرب إلى أعلى ما في الإنسان من الشرف . لولا أنه لا يتصف بالعقل كالإنسان . فوجه المشابهة يأتي من حيث انتفاء وصف الأسد بالإنسان لفارق العقل ، ووجه المخالفة يكون في طريقة عرض الشاعر لمعنى كل بيت فهو يشعر في الأول بالاحتقار والإزدراء ، وفي الثاني بالرفعة والشرف . وقد لا يكون المتنبي مسبوقاً إلى تلك الطريقة .

وفي الحكم والأمثال كان للأسد نصيب في شعر المتنبي :

إِذَا نَظَرْتَ نُيُــوبَ اللَّيْثِ بَـــارِزَةً فَــــلاَ تَظُنَّنَّ أَنَّ اللَّيْثَ يَبْتَسِمُ[2]

وعندما تحدث المتنبي عن الأسد بصورة خاصة ، أفردقصيدة في مدح بدر بن عمار ، ذكر فيها مواجهة بدر للأسد ومنازلته . منتهزاً الفرصة لوصف ذلك الأسد ، والوقوف عند شكله وهيئته ولونه ، ونفسيته وخلجاتها ، كما عقد مقارنة بينه وبين منازله الممدوح مبرزاً أوجه الشبه والاختلاف بينهما ، متطرقاً إلى وصف الفرس التي امتطاها بدر أثناء نزاله للأسد ، مما يبين أهمية الخيل في نفس المتنبي ، فلا تكاد تسنح له فرصة لوصفها ويعرض عن ذلك . وتقع أبيات المتنبي في وصف الأسد ولقائه مع بدر بن عمار في حوالي ستة وعشرين بيتاً ، تتعدد فيها أفكاره ، فهو يصف قوة ممدوحه ورهبته عن طريق ما فعله بالأسد :

أَمُعَفِّرَ اللَّيْثِ الهِـــزَبْرِ بِسَـــوْطِـــهِ   لِمَنِ ادَّخَرْتَ الصَّـــارِمَ المَصْقُـــولاَ ؟
وَقَعَتْ عَلَى الأُرْدُنِّ مِنْـــهُ بَلِيَّـــةٌ   نُضِـدَتْ بِهَـا هَـامَ الرِّفَـاقِ تُلُـولاَ[3]

استخدام الشاعر لكلمتي «الليث» و «الهزبر» من أجل تأكيد قوة الأسد وشدة افتراسه وهيبة الناس منه .

(١) المتنبي - جـ ٤ - ص ١٧٤ .
(٢) المتنبي - جـ ٣ - ص ٣٦٨ .
(٣) المتنبي - جـ ٣ - ص ٢٣٧ .

وينتقل إلى وصف شكله وصوته وهيئته في أربعة أبيات فيقول :

وَرْدٌ إذَا وَرَدَ البُحَيْرَةَ شَــارِبــاً ... وَرَدَ الفُرَاتَ زَئِيرُهُ وَالنِّيــلا
مُتَخَضِّبٌ بِــدَمِ الفَــوَارِسِ لابِسٌ ... فِي غِيلِهِ مِنْ لِبْــدَتَيْــهِ غِيــلاً
مَــا قُــوبِلَتْ عَيْنَــاهُ إلاّ ظُنَّتَــا ... تَحْتَ الــدُّجَى نَــارَ الفَرِيـقِ حُلُـولاً

وَيَرُدُّ عُفْرَتَــهُ إلى يَــافُـوخِــهِ ... حَتَّى تَصِيرَ لِرَأْسِهِ إكْلِيــلا [1]

إذ يصف الشاعر زئير الأسد ، الذي يرد البحيرة «طبرية» بالشرب فيجلجل صوته في أنحاء الشام ومصر «الفرات ، النيل» ويجانس بين كلمات «ورد ، ورد ، ورد» جناساً تاماً ، يضفي على البيت موسيقية تقابل في تكرارها زئير الأسد ، فإنها تأتي على شكل دفعات متتابعة توحي بذبذبات صوت الأسد ، أما في البيت الثاني فهو يصف شكل الأسد المخضب بدم الفوارس الذين كانوا ضحيته وهو متحصن في أجمته وفي أجمة أخرى من الشَّعْر الغزير على كتفيه ، وعيناه تلمعان في ظلام الليل الدامس ، كالنار الموقدة ، ويمثل ذلك الشَّعر المتجمع على قفاه ، التاج على رأس الملك فهو ملك الوحوش ، جميعاً ، ويمتاز عنها بقوته وسطوته ، وبذلك الشَّعْر الكثيف على كتفيه وقفاه ، وهو هنا إنما يمهد ويستعد لوصف الممدوح البطل الذي سيواجه ذلك الأسد ، وليوازن بين القوتين المتصارعتين ، في حين أن البحتري لم يذكر في أبياته وصفاً لشكل الأسد وهيئته كما سبق أن ذكر ، وإنما ذكر استعداده ، ليس غير في تحديد «الناب ، المخلب» ، والتحصن «بنهر نيزك» ذلك المعقل المنيع الذي تسامي غابه وتأشبا . وأسد البحتري أكثر احتفالاً بالطبيعة حوله ، من أسد المتنبي ، فالأول :

يَرُودُ مَغَــاراً بِــالظَّــوَاهِرِ مُكْثِبــاً ... وَيَحْتَــلُّ رَوْضــاً بِــالأَبَــاطِــحِ مُعْشِبــا
يُــلاَعِبُ فِيــهِ أُقْحُــوَانــاً مُفَضَّضــاً ... يَبِصُّ ، وحَوْذَاناً عَلَى المَاءِ مُــذْهَبــا [2]

فهو ينتقي مكانه بين الرياض الخضراء المعشبة ، التي تتخللها جداول الماء ، تتلاعب

(١) المتنبي - جـ ٣ - ص ٢٢٨ ، ٢٢٩ .

(٢) ديوان البحتري - ص ١٩٩ .

حولها الأزهار بأشكالها وألوانها ، إنها الطبيعة الصامتة التي يركز عليها الشاعر في أبياته ويدل بها عن نفس رقيقة هادئة محبة للجمال حتى في أشد الأوقات خطراً . أما المتنبي فإنه لا يحفل بالطبيعة الصامتة من حوله ، لأنه يبحث دائماً عما يلفت إليه الأنظار ، وما يتحدث به الناس عنه ، لذلك فإن أسده يحمل نفس الصفات التي يحملها ، أو يسقط عليه من نفسه بعض ما يمتاز به ، مثل الاعتزاز بالنفس ، والتيه والصلف والغرور ، والتفرد فيقول :

في وَحْــدَةِ الرُّهْبَــانِ إلاَّ أنَّــهُ ... لاَ يَعْرِفُ التَّحْرِيمَ والتَّحْلِيــلاَ
يَطَــأُ الثرى البَرّ مُتَرَفِّقــاً مِنْ تِيهِــهِ ... فَكَــأنَّــهُ آسٍ يَجُسُّ عَلِيــلا
وَتَظُنُّــهُ مِمَّــا يُــزَمْجِرُ نَفْسُــهُ ... عَنْهَــا لِشِــدَّةِ غَيْظِــهِ مَشْغُــولا
قَصَرَتْ مَخَــافَتُــهُ الخُطَى فَكَأَنَّمَــا ... رَكِبَ الكَمِيُّ جَــوادَهُ مَشْكُــولا [١]

ويتعمق المتنبي في هذه الأبيات نفسية الأسد ، ويحاول الوصول إلى إحساسه الداخلي فهو يعشق الوحدة ويهوى الانفراد ، كالرهبان ، ولكن وجه الاختلاف يقع في أن الراهب يتعبد في وحدته ، ولكن الأسد يتباهى بالتفرد لا بالوحدة فهو ملك الوحوش ذوالبطش الشديد والقوة المتناهية ، فهو لا يعجل في مشيته ، يسير وئيداً مترفقاً لايخشى أحداً كالطبيب المتمكن من مهنته يضع يده على المريض بثقة واتزان وفخر . كل تلك المعاني لم ينظر إليها البحتري ولم يبحث عنها كما فعل المتنبي ، الذي توصل إلى أعمق من ذلك عندما استشعر الصراع بين الأسد ونفسه التي تظنه مشغولاً عنها لشدة غيظه ، حتى الكماة شعروا بالخوف من هذا الأسد فقصرت خطاهم وتوقفت جيادهم عن المسير حذراً وفرقاً . ولعل المتنبي في وصفه لنفسية الأسد ، استشعر نفسه فأغدق عليه منها ، إلى جانب ما رآه طه حسين : من الفتوة والقوة اللتين استعارهما الشاعر من نفسه وخلعها على ممدوحه [٢] . حتى إنه نسي بدراً في خضم وصفه للأسد ، ونسي الأسد في خضم وصفه لبدر .

وعند مقارنة أوجه التشابه والاختلاف بين الأسد والممدوح ، يجمع الشاعر المادي والمعنوي معاً فيقول :

---

(١) المتنبي - جـ ٣ - ص ٢٢٦ .

(٢) مع المتنبي - طه حسين - ص ١٣٢ .

أَلْقَى فَرِيسَتَــــــهُ وَبَرْبَرَ دُونَهَـــــــا وَقَرُبْتَ قُرْبــــاً خَــــالَـــهُ تَطْفِيـــلا
فَتَشَــابَــهَ الخُلُقَـــانِ فِي إِقْـــدَامِـــهِ وَتَخَـــالَفَــا فِي بَـــذْلِـــكَ المَــأْكُــولا
أَسَـدٌ يَرَى عُضْـوَيْـهِ فِيـكَ كِلَيْهِمَـا مَتْنــاً أَزَلَّ وَسَـــاعِـــداً مَفْتُــولا [1]

لقد غاب عن الأسد أنه أكرم منه في كل شيء ، لما رآه من وجه الشبه بينك وبينه في الإقدام والقوة والفتوة ، ولم يستطع ملاحظة أنك «كريم جواد» لأنه صاح وزمجر معتقداً أنك تتطفل عليه وتأكل فريسته . وتتمثل المعنويات في البيتين الأول والثاني ، أما الماديات فتبرز في البيت الثالث . أما البحتري فقد اعتمد على المعنويات وحدها في إبراز وجه الشبه بين الممدوح والأسد ، دون ذكر لوجه الاختلاف [2] .

لم يشترك مع ممدوح البحتري أحد في صراعه مع الأسد ، أما ممدوح المتنبي فإنه يمتطي صهوة فرسه التي وصفها الشاعر وصفاً مميزاً وجعلها عاملاً مساعداً في انتصاره على الأسد :

فِي سَرْجِ ظَــامِئَـــةِ الفُصُـوصِ طِمِرَّةٍ يَــأْبَى تَفَرُّدُهَــــا لَهَــــا التَّمْثِيـــلا
نَيَّــالَـــةِ الطَّلِبَـــاتِ لَــوْلاَ أَنَّهَــا تُعْطِي مَكَــانَ لِجَـامِهَـــا مَــا نِيـلاَ
تَنْـــدَى سَــوَالِفُهَـــا إِذَا اسْتَحْضَرْتَهَـــا
وَتُظَنُّ عَقْـــدَ عِنَـــانِهَـــا مَحْلُـــولاَ [3]

إنه شبه إقدام بدر بن عمار بإقدام الأسد وقوته الجسمانية بقوته ، وفرق بينهما بكرم بدر وبخل الأسد ، ولكنه لم يستطع أن يشبه فرسه بشيء ، وفضل أن تكون متفردة لا مثيل لها . وهذا شأنه دائماً مع الخيل فهي قريبة إلى نفسه أكثر من ممدوحيه . لأنها تلبي رغباته طوعاً ويحقق بها ما يريد وما لا يستطيع أحد أن يحققه . وكأنه أراد في وصفها أن يبين فضلها في تغلب بدر بن عمار على الأسد بطريق غير مباشر .

وعندما يبدأ الصراع بين الأسد وبدر ، يظهر استعداد الأسد وتوثبه أكثر من

---

(1) المتنبي ـ جـ ٣ ـ ص ٢٤٠ .
(2) راجع الصفحات الأولى من نفس الموضوع .
(3) المتنبي ـ جـ ٣ ـ ص ٢٤١ .

استعداد الممدوح ، في حين أن القوتين تتكافآن في الصراع بين ممدوح البحتري والأسد [1] ، يضغط المتنبي على توثب الأسد فيقول :

مَـازَالَ يَجْمَـعُ نَفْسَـهُ في زَوْرِهِ	حَتَّى حَسِبْتَ الْعَرْضَ مِنْـهُ الطُّـولاَ
وَيَـدُقُّ بِـالصَّـدْرِ الحِجَـارَ كَـأَنَّـهُ	يَبْغِي إلَى مَـا فِي الحَضِيضِ سَبِيـلاَ

سَبَقَ الْتِقَـاءَكَـهُ بِـوَثْبَـةِ هَـاجِمٍ	لَـوْ لَمْ تُصَـادِمْـهُ لَجَـازَكَ مِيـلاَ
خَـذَلَتْـهُ قُـوَّتُـهُ وَقَـدْ كَـافَحْتَـهُ	فَـاسْتَنْصَرَ التَّسْلِيمَ والتَّجْـدِيـلاَ
قَبَضَتْ مَنِيَّتُـهُ يَـدَيْـهِ وَعُنْقَـهُ	فَكَـأَنَّمَـا صَـادَفْتَـهُ مَغْلُـولاَ [2]

هنا يستعد الأسد في البيتين الأول والثاني استعداداً بيناً للقاء بدر يجمع نفسه في زوره حتى يصبح عرضه طوله . ويكشر عن أنيابه ويزمجر ويدق الحجار بصدره من شدة غيظه وغضبه . ويحاول في البيت الثالث أن يهاجم ، لولا أنك فوق الفرس التي اصطدم بها . وكأنه أراد أن يقول لولاها لهجم عليك ، بدليل أنه في البيتين الأخيرين ، يحمل «قوته تخذله» و «منيته تقبض على يديه وعنقه» وينفي أي صفة للممدوح ، بل يؤكد ذلك بقوله «كأنما صادفته مغلولا» ، وإن كان قد أراد الصفة المعنوية لممدوحه وهي الهيبة والبطش ، التي جعلت الأسد يتكبل رعباً وفزعاً ، وهو الذي أقدم واستمات في سبيل بقائه . ومرة أخرى يعود المتنبي إلى سبر أغوار نفس الأسد ، وكأنه يشعر بما يصطرع داخلها حتى ليشعر بأنه يتحدث عن نفسه هو ، لا عن نفس ذلك الحيوان فيقول :

فَكَـأَنَّـهُ غَرَّتْـهُ عَيْنٌ فَـادَّنَى	لاَ يُبْصِرُ الخَطْبَ الجَلِيـلَ جَلِيـلاَ
أَنَفُ الكَـرِيمِ مِنَ الـدَّنِيَّـةِ تَـارِكٌ	فِي عَيْنِـهِ العَـدَدَ الكَثِيرَ قَلِيـلاَ
وَالعَـارُ مَضَّـاضٌ وَلَيـسَ بِخَـائِفٍ	مِنْ حَتْفِـهِ مَنْ خَـافَ مِمَّـا قِيـلاَ [3]

فالأبيات تتحدث عن «عزة النفس والكرامة وبغض العار» وكل هذه الصفات لا

---

(١) راجع الصفحات الأولى من نفس الموضوع .

(٢) المتنبي ـ جـ ٣ ـ ص ٢٤٤١ ـ ٢٤٣ .

(٣) المتنبي ـ جـ ٣ ـ ص ٢٤٢ .

تكون إلا لإنسان له عقل ولب يفكر ويقدر ، في حين أن أسد البحتري لم يكن كذلك ، بل كان عداء ظالماً . يستحق العقاب :

وَمَنْ يَبْغِ ظُلْماً فِي حَرِيمِكَ يَنْصَرِفْ　　إِلَى تَلَفٍ أَوْ يَثْنِ خَزْيَانَ أَخْيَبَا
شَهِدْتُ لَقَدْ أَنْصَفْتَهُ يَوْمَ تَنْبَرِي　　لَهُ مُصْلِتاً عَضْباً مِنَ الْبِيضِ مِقْضَبَا [1]

يتضح هنا انتصار البحتري لممدوحه ممثلاً بالإنسان في صراعه مع الحياة «الأسد» لذلك فهو ينتصر للإنسان ويُغَلِّبه على الدهر وصعوباته .

وينهي المتنبي معركة بدر مع الأسد ، بقتله والانتصار عليه ، وفرار أمثاله من وجه ذلك المنتصر ، ممثلاً في «ابن عمه» الذي أتعظ بمصير ابن خاله فنجا بنفسه ، أما ذلك الجريء فقد خسر نفسه :

سَمِعَ ابْنُ عَمَّتِهِ بِهِ وَبِحَالِهِ　　فَنَجَا يُهَرْوِلُ مِنْكَ أَمْسِ مَهُولَا
وَأَمَرُّ مِمَّا فَرَّ مِنْهُ فِرَارُهُ　　وَكَقَتْلِهِ أَنْ لَا يَمُوتَ قَتِيلَا
تَلَفُ الَّذِي اتَّخَذَ الْجَرَاءَةَ خُلَّةً　　وَعَظَ الَّذِي اتَّخَذَ الْفِرَارَ سَبِيلَا [2]

إذن فالمتنبي في هذه القصيدة يخلع من نفسه على ممدوحه تارة ، وعلى الأسد تارة أخرى حسب الموقف الذي يراه لنفسه ، بدليل أن الصفات التي وصف بها الأسد حقيقة بأن يصف بها نفسه ، وامتناعه عن ذكر استعداد ممدوحه للقاء يؤيد ذلك . لكنه لا يخلو من تملق لممدوحه في تفضيله على الأسد والانتصار . وتشعر الأبيات بأن نهايتها مفروضة على الأسد ليشعر بقوته هو وبسالته . ففي هذا الأسد بعض من الشاعر وشيء من نفسه وأحاسيسه .

والمتنبي يشعر دائماً بالتفرد والوحدة ، ويسيطر عليه اليأس والحزن دائماً ، لأنه لا يأمن من حوله ، ويخشى غدرهم وشرهم ، لذلك فهو يعاهد أسد «قنسرين» أن تعطيه الأمان ، عندما تحيط به الأخطار من كل جانب . فهل تحالفه دون البشر ؟ هل

(١) ديوان البحتري ـ ص ١٦٦ .
(٢) المتنبي ـ جـ ٢ ـ ص ٢٤٣ .

يستعطف عن طريقها من ينوي الغدر به ؟ إنه يشعر بالاطمئنان للحيوان ولا يشعر بالاطمئنان للإنسان . ولكن ليس كل الحيوان يطمئن إليه .

لقد واجه من المصاعب والأخطار والنكبات ماواجه ، فكان شديد الحذر دائم الترقب ، يطلب الأمان من الأسد فلعله يستطيع أن يشعر الإنسان بالرحمة والعطف ، يقول :

أجَارَكِ يَا أُسْدَ الفَرَادِيسِ مُكْرَمٌ	فَتَسْكُنَ نَفْسِي أمْ مُهَانٌ فَمُسْلَمُ ؟
وَرَائِي وَقُدَّامِي عُدَاةٌ كَثِيرَةٌ	أُحَاذِرُ مِنْ لِصٍّ وَمِنْكِ وَمِنْهُمُ
فَهَلْ لَكِ فِي حِلْفِي عَلَى مَا أُرِيدُهُ	فَإنِّي بِأسْبَابِ المَعِيشَةِ أعْلَمُ ؟
إذاً لأتَاكِ الخَبْزُ فِي كُلِّ وِجْهَةٍ	وَأثْرَيْتِ مِمَّا تَغْنَمِينَ وَأغْنَمُ [1]

لقد أراد المتنبي في هذه الأبيات أن يخاطب الملوك والولاة في البلاد المجاورة لقنسرين أو المجاورة لمن يقصدهم ويخشى سطوتهم . أو البوح به . ولعل الفطن يتنبه إلى مراده فينصفه أو يعينه . لقد وجد المتنبي في الأسد ما لم يجده في الناس ، على الأقل في استطاعته مناجاتها والحديث إليها دون حذر ، وتعليل نفسه باستاعها له . وهذا الرمز يغلب على الكثير من قصائد المتنبي لطبيعة الحياة الصاخبة القاسية التي عاشها .

وهكذا نرى أن الأسد عند المتنبي يشبه إلى حد كبير الأسد عند الشعراء الذين سبقوه ، في تشبيه قوة ممدوحيهم بقوة الأسد وشجاعته ، وفي مواجهة البطش بالبطش ، كما أنه يعطي الأسد صورة الذل والضعف أحياناً ليعبر به عن العدو أو عن المهجو . إلى جانب استخدامه في مجال المثل والحكمة ... وإذا كانت هناك إضافة ، فإن هذه الإضافة تمثل في أن المتنبي كان يجعل من الأسد «قناعاً» خاصاً به ، فقد كانت بينهما ملامح نفسية كبيرة .

---

(١) المتنبي ـ جـ ٤ ـ ص ٩١ .

الأسطورة في العالم الشعري لعلي محمود طه

د. سعاد عبد الوهاب
جامعة الكويت

تمهيـــد :ـ

شاعت في شعرنا العربي الحديث ظاهرة استخدام الأسطورة فما يكاد ديوان يخلو من الإشارات والرموز الأسطورية أو من استيحاء مواقف معينة أو أجزاء معروفة ، أو اقتباس هيكل أسطوري قديم لبث مضامين معاصره من خلاله .. وباتت هذه الظاهرة في الشعر واضحة ومترددة بكثرة ، ومن ثم فإن العودة إلى استخدام الأسطورة في الشعر عودة حقيقيةإلى المنابع البكر للتجربة الإنسانية ، ومحاولة التعبير عن الإنسان بوسائل عذراء لم يمتهنهاالاستعمال اليومي ، ذلك لأن الشعر تجربة روحية عميقة تتصل بأعمق مكونات الأمة وتستخدم من اللغة أرهف أدواتها .

فالأسطورة إذن هي الجزء الناطق من الشعائر البدائية . الذي نماه الخيال الإنساني واستخدمته الآداب العالمية ، وهي تعني تلك المادة التراثية التي صيغت في عصور الإنسانية الأولى . وعبر بها الإنسان في تلك الظروف الخاصة عن فكره ومشاعره تجاه الوجود . فاختلط فيها الزمان ، كما اتحد المكان .. واتحدت أنواع الموجودات من إنسان وحيوان ونبات والتحمت في كل متفاعل مع مشاهد الطبيعة وقوى ما وراء الطبيعة ... واتخذت من التجسيد الفني ـ وهو لغة الشعر الحق ـ وسيلتها للتعبير عن كل خلجة من شعور وكل خاطرة من فكر تلقائية محببة تنطوي على إيمان عميق بأنها تعبر عن «حقيقة الوجود» .

ثم إن أداة التشكيل الأولى في الشعر وفي الأسطورة هي الخيال .. فهو هنا وهناك الذي يكتشف وسائل التجسيد الشعور والفكر ، ويصوغ التجربة النفسية رموزها الخاصة ومعنى ذلك أن الشعر كان دائماً يحتوي على عناصر تشبه مثيلاتها في الأساطير ... وأنه كان في كل العصور يحمل ذات الطابع الأسطوري الذي يظن بعض الباحثين أنه وقف على شعرنا المعاصر لكن الذي استطاع أن يضيفه عصرنا إلى الشعر ، هو طريقة استخدام الأسطورة في الشعر والاستفادة من عناصر الديمومة في إبداعها ..

ونرى أن الشعر كان دائماً يستخدم الأساطير . وإذا نظرنا إلى معظم الأعمال

الشعرية في الأدب الغربي ، وجدناها تنبع من الأساطير .. تقصها أو تستخدمها ، أو تطور رموزها على نحو أو آخر ... ونظرة عابرة على (الأوديسة) و (الألياذة) و (الكوميديا الإلهية) و (الفردوس المفقود) و (بروميثيوس طليقا) لهوميروس وبيرون شلي ، وفرجيل ، ودانتي وملتن ،ثم على مجموعة المسرحيات اليونانية المعروفة لاسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيدس فهذه الأعمال جميعاً تستقي من الأساطير الدينية والعبرية ..

ولم يكن الشعر الغنائي العربي بعيداً عن أجواء الأساطير . وإن كان لم يخص لظروفه الخاصة ـ أعمالاً شعرية مستقلة تدور حول الأساطير عدا قصائد أو مقطوعات جاهلية قليلة .

وإذا كنا قد ذكرنا أن الإشارات التاريخية والأسطورية داخل النسيج الشعري للقصيدة ظاهرة من ظواهر «معجم الشعر العربي» حيث تبدو هذه الإشارات في الشعر الجاهلي ، وفي أشعار العصور التاليةو شعر كافة المدارس في شعرنا الحديث ، فإن هناك مؤثرات أجنبية أيضاً في استخدام الأسطورة في الشعر المعاصر . فقد تأثر بعض شعرائنا فيا قبل الحرب العالمية الثانية ـ في اصطناع الإشارات إلى التراث الأسطوري الإغريقي ، وفي صياغة قصائد في موضوعات أسطورية يونانية نحو ما نجد المجددين من الشعراء من أمثال شعراء مدارس الديوان والمهجر وأبوللو ومنهم شاعرنا على محمود طه ،ويرجع هذا التأثر عند شعرائنا إلى التأثير القوي والمباشر لشعراء المدرسة الرومانتيكية الغربية ومدى استفادة هذه المدرسة من أساطير الإغريق وتضينها أشعارها كثيراً من الإشارات إلى أساطير اليونان ثم صياغتها أعمالاً شعرية خاصة ببعض الأساطير كملحمة بايرون عن «قابيل» وبروميثيوس طليقا لشللي وقصيدة فينوس على جثة أدونيس لشكسبير التي عربها العقاد في الجزء الأول من ديوانه [1] .

وقداستفاضت شهادة شعرائنا وكُتابنا على تأثرهم بالشعراء الرومانتيكيين [2] وعزا العقاد هذا التأثر إلى التشابه في المزاج ، واتجاه العصر كله ، كما عزاه أيضاً إلى تشابه في

(١) ديوان العقاد ـ طبعة ١٩٦٧ ـ ص ٢٤ .

(٢) العقاد ـ ساعات بين الكتب ١١٤ ـ ديوان الشروع لأبي شادي حيث لخص سيرة كيتس د. لويس عوض دراسات في أدبنا المعاصر الحديث طبعة أولى ص ٢٥٧.

فهم الشعر والأدب [1] .

وكان من نتائج هذا التأثر أن تغلغلت الاتجاهات الرومانتيكية في الإبداع الشعري وفي الصور الشعرية والنقد الأدبي في آثار مدارس التجديد ـ الديوان والمهجر وأبوللو ـ ومن هذه الاتجاهات محاولة استخدام الأسطورة كأداة لتوصيل الحقيقة التي يكشف عنها الخيال [2] الذي اعتبره الرومانتيكيون الوسيلة الأولى بل السبيل الوحيد لمعرفة الإنسانية لأن المعرفة الإنسانية بكافة جوانبها تقوم كما يقول كوليردج على عملية إدراك الذات نفسها في الموضوع وعملية الإدراك هذه لا تتم إلا بواسطة الخيال وفي الأساطير وهي من نتاج الخيال الاجتماعي للعصور الفطرية يتجلى إدراكنا للعالم بوعي يخالف وعينا على ضوء العقل [3]

وقد قال بعض النقاد بأن الحركة الرومانتيكية حركة وثنية ،لأن فيها رجعة إلى آداب اليونان غير أن ستخدام الأسطورة لم يقتصر على الرومانتيكيين فقد عكف عليها الكلاسيكيون من قبل والرمزيون والسرياليون ..

إن هناك تفاعلاً كان موجوداً منذ أقدم العصور بين كل الحضارات والشعوب التي ضمتها المنطقة العربية ، وما يقابلها على الشاطىء الأوربي ما كان مهداً للحضارة اليونانية فحضارة مصر وبابل وآشور وكنعان واليمن والعبرانيين واليونان حضارات متفاعلة تركت آثاراً مختلفة في كل لغة وكل قبيل وأن تلمس ما يتخفى تحت اللغة الشعرية من أحاسيس الإنسان الأول ومعتقداته رهن بالعلم الكافي بكل هذه الحضارات فإذا ما وصلنا إلى علم كاف بهذه الحضارات وإلى علم كاف بنشأة اللغة العربية ، في هذا الجو المفعم بالتأثيرات المختلفة فإننا سنكون أقدر على قراءة شعرنا القديم والمعاصر على السواء .

---

(1) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي طبعة ٢ ص ١٩٣ ـ ١٩٤ «العقاد» .

(2) د. محمود الربيعي – في نقد الشعر – صفحة ١١٣ ثم ١٢٢ وما بعدها .

(3) كوليردج – د. محمود مصطفى بدوي – صفحة ٨٥ + غنيمي هلال – الرومانتيكية – صفحة ٧١ .

الأسطورة في الملحمة (أرواح وأشباح) :-

أثار هذا الأثر الفني مجموعة من المشكلات النقدية حوله فتساءلت الشاعرة نازك الملائكة عما أراد علي محمود طه أن يعد عمله الأدبي هذا ؟ أهو مسرحية ؟ أهو قصيدة مكتوبة على هيئة حوار ؟ [1]

وتنبع مثل هذه المشكلة من ارتباطتنا بالأشكال الفنية في الشعر الأدبي الحافل بالقصيدة الغنائية وبالملحمة وبالمسرحية .. ولكل حدوده الفنية وقيمه التشكيلية وربما موضوعاته الخاصة ومراحل ازدهاره وفترات ذبوله أو موته كفن الملحمة الذي أصبح لنا من فنون الأقدمين فحسب بعد أن بعدنا عن العصور الأسطورية الأولى التي كانت تخرج بين البشر وعناصر الموجودات الأخرى وتخلط بين عالم الطبيعة وماوراء الطبيعة وترى حياة الآلهة متصلة بحياة الأبطال ... وتؤثر الأساطير في صميم الحياة القومية للشعوب ... وبذلك كانت عناصر الملاحم ، وموضوعاتها حية في التاريخ وفي الواقع مما يجعل السبيل ممهداً لإنشاء الملاحم ... التي كانت غالباً تتكون من نتاج العصور المتلاحقة حتى يأتي شاعر صناع كهوميروس فيجمع أطرافها المتباعدة ويصوغها في شكل متكامل .

وبصورة عامة فإنه يمكن القول بأن الأسطورة في الأساس هي فن الإنسان البدائي ، ومن الطبيعي أن هذا الفن يكون مزَجاً فنياً من السحر والدين والتاريخ والتأمل والعلم ، على أن يصاغ هذا كله بطريقة خيالية مبسطة ، بحيث تبدو الأحداث كأنها أحلام طفولية في عصور خرافية وفي ضوء هذا تكون الأسطورة تفسيراً للوجود وللكون «إنها أسلوب لشرح معنى الحياة والوجود صيغَ بمنطق عاطفي كاد يخلو من المسببات ، وقد امتزج فيه الدين بالتاريخ ، والعلم بالخيال ، والحلم بالواقع ، فكان الفن الإنساني الأول الذي جعله يعيش مع الجماعة بعلاقات حية حارة ، أملاً في تحقيق تكاثره الإنساني وسيادته على عالم الطبيعة العجيب » [2]

.. ومع أن العرب من قديم قد عاشوا خصائص هذا العالم القديم ، وبعبارة أدق

---

(١) انظر : نازك الملائكة «شعر علي محمود طه معهد الدراسات العربية العالية ١٩٦٤ ، ص ٢٤٣ .

(٢) الأسطورة : في شعر السياب - عبد الرضا علي ص ٦٨ ، ٦٩ - دار الرائد العربي - بيروت .

عاشوا بعض هذه الخصائص إلا أنهم لم ينتفعوا تماماً بهذا العالم في شعرهم ، صحيح أنه كان هناك التفات إلى أسطورة زرقاء اليمامة ، وأن النابغة الذبياني قد التفت إلى هذه الأسطورة ، ووظفها في إحدى قصائده توظيفاً جيداً ، ولكن هذا التوظيف لم يتحول إلى اتجاه عام في الشعر الجاهلي ، وحين جاء الإسلام انصرف هذا العالم الأسطوري في ضوء المفاهيم الجديدة للإسلام ، ومن المعروف أنه في العصر العباسي حين كان هناك إقبال على ترجمة المنجزات العالمية ، نرى أن هناك انصرافاً متعمداً عن الوقوف عند عالميْ الملاحم والمسرح ، بل نرى أن هناك سخرية منه حين قيل عمّا تسرّب إلى العربية ، إن الذي يرضى عن هذا النوع من الأدب هو الأطفال والسيدات العجائز .

ومن ثم لم ينتفع بهذا العالم إلاّ في العصر الحديث ، حين وجدنا اقتراباً من هذا العالم وانتفاعاً به من خلال العقاد والمازني وأبي شبكة ، وأبي شادي ، وعلي محمود طه ، فقد تعاملوا مع الأساطير الفرعونية ، واليونانية ، والرومانية على وجه الخصوص ، والجديد هنا هو أن علي محمود طه كان صاحب التأثير الواضح في هذا المجال في عدد من الشعراء يجيء في مقدمتهم بدر شاكر السياب ، فقد قرر أنه وقع تحت تأثيره ، وانتفع به في اتجاهاته [1]

وقد وجد شعرنا العربي المعاصر بين يديه تراثاً من الشعر الغنائي فحسب ووجد أن الملحمة والمسرحية الشعرية قد ماتت أو ندرت في الآداب الغربية التي يتأثر بها . ومن ثم فقد حاول شعراؤنا إلى جانب الشكل المسرحي المحدد المعالم أن يطيلوا القصائد مستخدمين من فن المسرحية عنصر الحوار ، ومن فن الملاحم الاعتماد على الأساطير ومحاولة التقصي ، وتناول الآلهة أو الأبطال ... ومن القصيدة الغنائية ذاتية النزعة والأسلوب وفي مثل (أرواح وأشباح) نجد علي محمود طه يدير الموضوع حول أزمة بطله ، ولما كان شاعراً يهتم بفنه ، وبعلاقته بالإلهام الشعري ومثيرات هذا الإلهام وأهمها في رأيه وفي شعره (حواء) فإن بطله كان شاعراً وكانت قصته هي قصة اتصاله بالالهام الشعري ، وحكاية صلاته المتشعبة مع المرأة وقد شاء أن يوجد بطله في جو أسطوري وأن يتصل وجوده في (أرواح وأشباح) بمجموعة شخصيات معروفة في التاريخ وفي الأساطير سافو الشاعرة اليونانية الشهيرة ، المتدفقة بالقصائد الغنائية الحارة والعذبة التي كانت تقدس الجمال أينما كان حتى لقد قيل إنّها كانت تنتقي الفتيات الجميلات من بين تلميذاتها وتؤثرهن بمحبتها وتجعلهن موضوعاً لتجاربها الشعرية ، وتودعهن ـ لدى زفافهن ـ بأحر

(١) بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق ، محمود العبطة ص ٨٢ ـ ط بغداد عام ١٩٦٥

أغنيات اللوعة والحرمان ! .

وكتاييس الراقصة الاثينية وهي هنا ليست راقصة الاسكندرية الشهيرة التي تركت بصماتها على الأدب العالمي وأقرب ما يتوارد إلى الذهن عنها قصة أناتول فرانس العظيمة (تاييس) التي صور حياتها الحافلة بالعشق والملذات وقد انتهت صورة من النقاء الروحي والتطهر النفسي ، مسرعاً بها إلى الدير في أطراف الصحراء .

وكهرميس قائد الأرواح في العالم الآخر .. في الأساطير اليونانية وكما استعان في شخصيات «أرواح وأشباح» بهذه الاسماء الأسطورية والتاريخية استعان في نسيجه الشعري بالإشارة إلى أحداث تاريخية وأسطورية أخرى كإشارته إلى «مانا» وهو أعظم آلهة الطابو وأشدهم انتقاماً والطابو معناها المقدس وهي عقيدة بعض قبائل السود المنتشرين في شاطئ العاج الأفريقي وبعض جزر الشرق النائية ومن الإيمان بها حلول روح القدس في جسد فتاة بارعة الجمال يسمونها «عذراء طابو» .

وكذلك إشارته إلى السامري الذي صنع العجل والذهب في غيبة موسى ليعبده بنو إسرائيل مشيراً إلى أن مجد هذا الشعب في الانغماس في المادة والبعد عن المثل العليا .

واورفيوس : إله الموسيقى في أساطير الإغريق ، الذي كان يحرك الجماد والنبات بألحانه وتهرع الحيوانات مستكينة عند قدميه ، ويروى أنه أبرع من عزف على القيثار وكانت لألحانه خوارق المعجزات وأخضع الوحوش لنغماته .

ثم بليتيس الشاعرة الخرافية التي خلقها إبداع الشاعر الفرنسي «بيير لويس» وأفرد كتاباً لأشعارها المزعومة باسم «أغاني بليتيس» وهي مجموعة من الشعر الغنائي الذي يتحدث بالغزل المكشوف والحب الملتهب ، ويرمز إلى رغبات الجنس المكبوتة ، وهي صورة محرفة من الشاعرة سافو ، وقد ولدت في القرن السادس قبل الميلاد على شاطئ «الملاس» بالقرب من «بانفلي» ثم انتقلت في صباها إلى «لسبوس» حيث قضت حياتها في الحب والبؤس والتهتك ، وكانت معاصرة لسافو ومن صاحباتها الحبيبات .

غير أن هذه الشخصيات في (أرواح وأشباح) كانت مجردة عن ماضيها التاريخي والأسطوري لا تتحرك مثيرة له في نفوسنا بقدر ما تتحرك من داخل الشاعر وتعبر عن نزعات لا صلة لها ـ تاريخياً وأسطورياً ـ بماضيها ، بل قل أنها لا تتحرك أصلاً ..

فالحركة التي تؤدي بالأحداث والشخصيات إلى النمو والتحول مفقودة أو تكاد في (أرواح وأشباح) لأنها لا تصنع شيئاً غير الحوار الذي أداره الشاعر حوله وحول صلاته بالفن وصلاته بالمرأة كما أشرنا .

ومن ثم نجد الشكل بعيداً عن القصيدة الغنائية بما فيه من مواقف وحوار وزوايا مختلفة للرؤية والتصوير ، وفي الوقت الذي نجده قريباً منها في دورانه على ذات الشاعر كما نجد (أرواح وأشباح) بعيدة عن الملحمة حيث لا توجد أحداث وأبطال أسطوريون وهي بعيدة عن (المسرحية) لفقدان الحركة والأحداث ... وبروز طابع الذات ، وانعدام الخصائص النفسية للأشخاص الذين جرى بينهم الحوار ... لأنهم بأسلوبهم الشعري وصفاتهم غير المميزة يكادون أن يكونوا أصواتاً مختلفة لحوار الشاعر مع نفسه .

وقد أثارت نازك الملائكة مشكلة هي (متى تقع هذه المحاورات وأين) .

وقالت : ـ

ويدهشنا أن نكتشف أنها لا تقع في زمن الحياة الإنسانية لا ولا بعد الموت .. وإذن فمتى ؟ وهل يعرف الذهن زمناً آخر غير الحياة والموت يمكن أن تقع فيه أحداث المسرحية ؟ وهذا موضع الإعجاب والتناقض (١) .

فإن هذا الحوار يجري قبل المولد وقبل الحياة الإنسانية ، لا في جنة آدم وحواء ، وإنما في مكان آخر يسميه الشاعر (ما قبل البعث) أو (ما قبل الميلاد) وإن لم يستعمل له هذا الاسم الصريح .. وذلك زمان لا يستطيع ذهنه أن يدركه ؟ يضاف إلى ذلك أن المؤلف لم يتمسك بمفهوم واحد ثابت لفكرة (ما قبل البعث) بحيث يرتاح الذهن إلى شيء يثبت عليه ولم يجعل مرور الإنسان بفترة (ما قبل البعث) هذه نوعاً من الزمن وقع في (ما قبل) هذا الوجود فعلاً ، وإنما جعل أشخاصه وهم يعيشون في (ما قبل) يتذكرون ماسوف يقع لهم بعده في هذا الوجود . وذلك متناقض ، فكيف يذكر الإنسان اليوم ما لم يقع له بعد في ثنايا الغد ؟ .. كيف يعقل أن نسمع الشاعر ، قبل أن يولد إنساناً .. يقول :ـ

وكانت حيـــــاتي محض اتبــــــاع فصـــــارت طرائف من فنهـــــا (٢)

---

(١) شعر علي محمود طه ـ دراسة ونقد ـ ص ٢٥٣ معهد الدراسات العربية العالية ١٩٦٤ .

(٢) أرواح وأشباح ـ ص ٥٢ ـ طبعة ١٩٤٥ .

ومتى كانت لهذا الشاعر حياة لكي يستطيع أن يتذكر أحداثها ؟ أو لا يعيش في زمن ما قبل البعث .

وقد حاولت الشاعرة أن تلتمس تخريجاً لهذه الأشكال في أن يكون الشاعر قد أعجب بنظرية دن[1] التي تجعل الزمن بماضيه وحاضره موجوداً قائماً في كل لحظة بحيث نستطيع أن نرى المستقبل كلما أرهفت حواسنا كما في الأحلام أو أن يكون الشاعر هنا لا يتحدث عن نفسه وإنما عن كل شاعر معتبراً تجارب سواه من الشعراء كتجاربه هو .

غير أنها تستبعد الرأي الأول لصعوبة الافتراض أن علي محمود طه كان لا يقرأ من الانجليزية إلا اليسير قد اطلع على كتاب (دن) وتحار في قبول الرأي الثاني لأن الشاعر يتحدث عن ماض فعلي وقع له وتجارب لا يحسن إنسان أن يلتقطها من سواه كما في قوله :

أأبغض حـــــــــــــــــواء وهي التي   عرفت الحنــــــــان لهـــــــا الرضى[2]

ولكن الدكتور[3] مندور لم يشر إلى هذا الاضطراب الزمني الذي تقول به شاعرتنا نازك الملائكة اسمى غاياتها العملية ، وهي حفظ النوع ...

وتلك الغاية مع خطرها لا صلة بينها وبين الفن ، وتجهل كل الجهل شئون الجمال المطلق والالهام الشعري الرفيع .. ولقد قال النقاد عن (أرواح وأشباح) ومنهم د. مندور إن الحوار الشعري فيها «شخصياته مستمدة من أساطير الإغريق وقصص التوراة»[4] وهو تجاوز في التعبير حيث لم يشترك في الحوار أي شخصية توراتية ، بل قد أشير داخل النسيج الشعري إلى قصة السامري[5] وهي قصة وردت في القرآن الكريم كما وردت في التوراة وفي التعريف بهذه الاشارة التي صدر بها مطولته ذكر الألفاظ الشعرية التي يقابلها في القرآن الكريم شيء في معناها .

---

(١) تفصيل النظرية في كتابه المعروف (تجربة في الزمن) An Experiment with time .

(٢) أرواح وأشباح ـ قصيدة حواء ـ ص ٤٤٥ ، طبعة ١٩٧٢ ـ بيروت .

(٣) الشعر المصري بعد شوقي ـ د. مندور ـ الحلقة الثانية ص ١٢٤.

(٤) الشعر المصري بعد شوقي د. مندور .

(٥) قرآن كريم قرآن كريم سورة طه اية (٨٨) .

يقول الشاعر:

ومـــدوا العيـــون إلى فتنــــة تجســـد في حيـــوان عجب[1]

ويقابلها في القرآن الكريم الآية التالية :﴿ فأخرج لهم عجلاً جسدا له خوار فقالوا هذا إلهكم وإله موسى فنسي ﴾[2] .

على أن استخراج وجهة نظر شاعر في قضية ما لا يتم إزاء مطولة كهذه إلا بالنظر في تراثه كله ، ووجهة نظره في الحياة بعامة ذلك أن مثل هذه المطولة وإن كانت ذات الشاعر تشيع في صفحاتها فإن قدراً من الموضوعية يتسلل إليها بلا ريب فتحفل من ثم بآراء الشاعر وبما يناقضها نظراً لتعدد أشخاص الحوار أو أصواته ففي المطولة ذاتها ما يشير إلى أن شاعرنا يعتبر المرأة مظهراً من مظاهر الجمال الأسمى في الوجود ، حتى ليقارن بينها وبين الطبيعة في جلالها السرمدي وعظمتها المطلقة .

تقـــول الطبيعـــة بنتي ومـــا — أحس لهـــا بعض تـــأثيرهـــا[3]
أعنـــد الطبيعـــة هـــذا الجمـــال — وفي حضنهـــا مثـل ألحـــان الجنـــان
إذا قيـــل لي هـــاك ملـــك الثرى — ودنيـــا الشبـــاب وعمر الـــزمـــان
فـــالـــذي بـــالـــذي نلتـــه — ومـــا نشـــوتي برحيـــق الجنـــان
كرعشـــة روحي وهـــزاتهـــا — وصـــدري على صـــدرهـــا واليـــدان

فنحن نجد المرأة روحاً وجسداً في هذه الأبيات أجمل وأغلى ما في الوجود لدى شاعرنا .. ومع ذلك فثمة في كل امرأة مهوى .. فهي ليست روحاً خالصاً وليست متعة رائعة بلا مقابل ثمة ـ في علاقتها بالشاعر ـ مزالق شتى ـ الجسد الذي يمتعه قد يرهقه الفتنة التي تثير إلهامه قد تحتويه وتمتصه جسداً وروحاً .. وفي كل فنان ذلك التوجس .. لأن في كل امرأة رغبة عارمة في امتلاك الرجل ولأن الطبيعة قد جعلته بيدها ـ أولاً وأخيراً ـ .

(١) أرواح وأشباح ـ ص ٤٢٦ ـ طبعة سنة ١٩٧٢ .
(٢) قران كريم سورة طه آية (٨٨) .
(٣) أرواح وأشباح ص ٤٤٩ ـ طبعة ١٩٧٢ .

وقد أعطى أفلاطون للالهام الإلهي النصيب الأوفى في الإبداع الشعري بينما عاد به أرسطو إلى جانب الإلهام التمرس والمعاناة ..وقد ظل هذان الرأيان يتقاسمان المذاهب ووجهات النظر - ووجدنا شاعرنا هنا لا يعتنق فحسب وجهة النظر القائلة بالالهام الشعري بل يذهب إلى تجسيد هذا الالهام ومحاولة تصوير رحلة ميلاده .. كما نجد شاعرنا يعتبر صلة الفنان بالمرأة أخصب العلاقات الإنسانية وأكثرها إثارة للخيال والإبداع الفني .. برغم ما يتهددها فيما يرى من اندماج الفنان في ممارسة جسدية تنهك حيويته وتنضب طاقته الروحية .

ولقد لقيت نازك الملائكة حذر هذا الرجل من تجربة الجسد بغضب حين ظنت أن علي محمود طه بذلك يزدري الغريزة الجنسية وهذا الإزدراء هو الذي يجعله يسمي (المرأة) بالحية الخالدة والخاطئة وأن هذه فكرة مسيحية لا إسلامية وأن علي محمود طه يؤمن بأن الفن عالم طاهر يلطخه الوقوع في أحابيل الغريزة الجنسية والحقيقة أن كلتا الفكرتين إزدراء الجسد وتدنيس الجنس للفن غير بعيدتين عن فن كل شاعر عظيم .

فإن مثل هذه النظرة للمرأة من الحب الجارف لها والإحساس بالخوف من هذا الحب نجدها لدى كل الفنانين الحسيين الذين تعصف بهم شهواتهم العنيفة أمثال بيرون وبودلير .. الذين تغنوا بجمال المرأة على غرار ما فعل علي محمود طه .. ونثروا بين يديها آيات التمجيد وصرخات الاحتجاج ..

وقد تعرضت هذه الخاطرة الشعرية فيما يتخيل الشاعر - قبل البعث - إلى لقاء مع مثيرات وحيه ، وإلى حوار حول قيمة وجوده ، وقيمة وجود الفن بعامة ، وقيمة المحتوى الشعري الذي توحي به الأعمال الفنية الدائرة حول المرآة ودور المرأة في الفن وعلاقتها بالفن كمصدر الهام له باعتباره شاعراً ومصدر متعة له باعتباره إنساناً .

وكل هذه نوازع نفسية مشروعة ، تلح على كل شاعر ، وتستأثر بعقله الباطن وأحلام يقظته وأحياناً يصفها الوعي على مشرحة النقد ويتناولها علماء الاجتماع والتحليل النفسي والفلاسفة بالشرح والتحليل واستنباط المبادىء والتوجيهات ..

وقد كان علي محمود طه معبراً عن وجهة النظر التي تقول إن الفن الحقيقي الهام وهذا

اعتقاداً منه بنظرية الفن للفن . ويعتقد أن الفن الهام يأتي للشاعر من قوة عليا .. وهي نظرية عميقة الجذور في الآداب العالمية وفي الأدب العربي أيضاً . ففي الآداب العالمية نراها في مفتتح إلياذة هوميروس وفي الأدب العربي ما شهر عن العرب في عهدها الأسطوري من أن لكل شاعر شيطاناً يقول الشعر على لسانه بل جعلوا الشياطين قبائل كقبائل العرب وقد ذهب خيال العرب بعيداً في هذا التصوير . وليس له معنى سوى الرمز ـ أسطورياً ـ إلى اعتماد الشعراء على الالهام ولهذا كانت الشياطين لكبار الشعراء دون صغارهم فكان الشيطان هوالجنّ . أي الروح المستترة وهو مصدر العبقرية نسبة إلى عبقر وهو واد يسكنه الجن وخير من أشاد بالإلهام وبوساطة الشاعر الإلهية ، هو أفلاطون[1]

فإذا به يسمع صوتاً من السماء يأتيه في موج من الأنغام الشجية :

بــــــــل البعث أذنهن العــــــــــداة	فــــــــــــــلا تلحهن ولا تتهم [2]
هي الآدميـــــــــة طــــــــافت بهن	وتلــــك غرائــزهـــــا والطبـــــاع

ولا عجب أن يكون وجود بواعث الإلهام سافو وتاييس وبليتيس على معرفة بما يحدث في الأرض من الشعراء وأن تطلع أحداهن الأخرى وقد أفعمت غضباً ، على فتى شاعر يحملها عبء أوزاره :

ترشفهـــــــــا خمرة فــــــــانتشى	فــــــألقمهـــــــا مر أثمـــــاره [3]
أنـــــالتـــــه أجمـــل أزهـــارهـــا	فـــأهـــدى لهـــا شر أزهــــاره ؟

فصلتهن بالشاعر كصلة الهامه الشعري به هو من صميم كيانه وهو يعد كأن له وجوداً محسوساً مستقلاً عنه .. وحياة خاصة به .. تتيح أن تجسده من ناحية ، وأن تتحدث عن ذكرياته بالشاعر وبالحياة على الأرض من ناحية أخرى وبذلك تتكشف حقيقة الزمن الذي دار فيه الحوار ويتضح معنى (ما قبل البعث) على أنه حياة الخاطرة الشعرية قبل

---

(١) د. غنيمي هلال ـ النقد العربي حديث طبعة ٢ ، ص ٣٧٣ ، ٣٧٤ .

(٢) أرواح وأشباح ـ الرجل ـ ص ٤٦٠ ، ٤٦١ ـ سنة ١٩٧٢م .

(٣) أرواح وأشباح ـ في السماء ـ ص ٤٠٠ ، سنة ١٩٧٢م .

أن تنبثق من ذات الشاعر المبدع ويصير لها ميلاد جديد وحياة في دنيا البشر .. وهو ما عبرت عنه (أرواح وأشباح) باكسابها جسداً محسوساً في نهايتها فما جسد الخاطرة الشعرية إلا هيكلها اللغوي .

ماض حر يتحدث عنه ، لأنه لم ينفصل في الحقيقة عن ذلك الشاعر القابع في صفاء نفسي منتظراً عودة الوحي وأن يكون قد وصل إلى درجة من التجسد تتيح الحديث عنه كحديث عن شاعر .. فأي ميز للشاعر عن بقية البشر إلا هذا الإلهام الشعري أو أن تكون له من عتق الصلة بصاحبه إلا هذا الإلهام الشعري أو أن تكون له من عمق الصلة بصاحبه ما يبيح المزج بينهما في الحديث .. وكلا الباعثين صحيح في معاملة (الخاطر الشعري المتجسد) كشاعر له وجوده الحقيقي على الأرض وله حياته وآثاره وتاريخه ..

بينما هو في ذات اللحظة كإلهام شعري يعاني لحظة الميلاد وتراه الحوريات فيما قبل هذا الميلاد كما قالت نازك .. وهن أيضاً يلتقين به في ذات الموقف حيث يوشكن أن تؤذنهن الكلمة بالبعث ، وينتقلن من عالم المثال إلى عالم الواقع وتشوب طبائعهن ما في هذا العالم من نقص واضطراب ومن توزيع الأهواء وتضارب العواطف ... حتى يتحدثن عن الفتى الشاعر حديثاً يشوبه الكثير من كيد المرأة وأثرتها ، يحار إزاءه هرميس (١) فيقول :

أفي عالم الروح تفشو الظنون … وينطق روح بهذا الكلم
أسائل نفسي ... أشيطانة … توسوس لي أم ملاك أثم
أم الشك آذني بالصرا … ع ؟ أم حل بي غضب المنتقم

شيء يأتي من عل وكل مايأتي من هذا العالم المثالي ليحل في أرضنا وليتجسد وجوداً يصيبه ما يصيبه من الرهق والتوتر لأنه سينسلخ عن (مثاله) أولاً ، ولأنه سيكتسي بلحم الحياة ، ودمها .. ثانياً .. أو سينتقل من عالم المثل بكل كماله وبهائه إلى عالم بشرى بكل ما يشوبه من نقص وما يعتريه من فناء .

هنا يكون الشاعر قد جسد لنا الإلهام الشعري ، الذي يسري به هرميس - قائد الأرواح في العالم الآخر - إلى حيث يعاني تجربة البعث والميلاد ومن ثم فإننا مع «فنان

(١) أرواح وأشباح - الرجل - ص ٤٦٠ ، سنة ١٩٧٢م .

أذنته الكلمة بالبعث في عالم الأرض وقد صحبه هرميس إله الوحي حتى يجوز به أقطار السماء فيمران في طريقهما بحوريات انطلقن في مرحهن في انتظار بعثهن [١] .

ثم يبدأ الحوار بين سافو وتاييس وبليتيس [٢] ، والجمال كله مجال تجسيد للإلهام الشعري الذي أصبح فناناً اذنته الكلمة بالبعث ، ولميثرات هذا الإلهام اللواتي أصبحن : سافو وتاييس وبليتيس ، وقد اختفى شخص الشاعر المبدع في زاوية من زوايا وجوده على الأرض وترك لنا خواطره وأحلامه متجسدة في صور تتحرك بالحدس لا بالحواس وتتحرك كأنها تتحرك في وجود طبيعي على نحو ما تتحرك الصور والشخوص في أحلامنا ومن ثم فلا عجب أن يكون للإلهام الشعري بعد أن تجسد له ناظر يبصر به وتلك كانت من مميزات نازك الملائكة وأن يكون في لحظة ما قبل البعث أو ماقبل الميلاد على نحو ما تحدثت أرواح وأشباح ثم أن يكون له غير أن عملية الإلهام هذه ليست إلا ميلاداً ككل ميلاد .

ومن ثم فإن روح الشاعر ستصعد مع ربة الشعر إلى ذلك العالم المثالي حيث نشهد ميلاد (التجربة الشعرية) أو هبوط روح الإلهام الشعري إليه ..

وهي ليست غريبة عن هذا العالم فقد كانت فيه قبل أن يوجد الشاعر على الأرض ...

نمت فيه بين بنات السديم | وشبت مع الفلك السائر [٣]
تلقن سيرتها في الحياة | وتنطق بالمثل السائر
وترسم أسماء ما علمت | من القلم المبدع القادر
مشاهد شتى وعتها العقول | وغابت صواها عن الناظر
وجود حوى الروح قبل الوجود | وماض تمثل في حاضر

فهل هناك وجود يحوي الروح قبل وجودها ؟ أتصور أن هذا أمر غير منطقي ولا يقبله العقل .

---

(١) أرواح وأشباح ـ المقدمة النثرية لقصيدة في السماء الحوارية التي دارت بين سافو وتاييس وبليتيس ص ٣٩٧ .

(٢) أرواح وأشباح ـ قصيدة في السماء الحوارية التي دارت بين سافو وتاييس وبليتيس ص ٣٩٧ طبعة ١٩٧٢ بيروت.

(٣) أرواح وأشباح ص ٤٠٥

وتخلق التجربة الشعرية ، أو هبوط الالهام الشعري من ذلك العالم هو معاناة لعملية ميلاد جديدة يمر بها هذا الإلهام .. وفي هذا تجسيد للإلهام وإبراز لوجوده مستقلاً أو كأن له وجوداً عن الشاعر فليس هو بالخواطر أو الإحساسات النفسية ، ولكنه أجل .. ويخلصنا من كل هذه التناقضات التي مررنا بها مع نازك وقد كان لها من صدق الحس الشعري ما جعلها توهن من شأن التخريجات التي لجأت إليها ..

فالمطولة تؤكد أن الشاعر مر بحياة حقيقية وأنه يتحدث عن ذاته هو لا ذوات الشعراء الآخرين .. وإن كان يلقي ظلاً على فكرة الشاعر النموذج الذي ينطوي موقفه على اتجاه لمواقف الشعراء بعامة أو الفنانين بعامة لأنه أشرك غير الشعراء في ذات المشاكل التي عرضها .. ومن ثم فهي قضية كل شاعر أو كل فنان وإن كانت ـ بالدرجة الأولى ـ قضيته الخاصة ..

إذن فما هي قصة الزمن .. وما هو زمن البحث ؟ والراوي يقول في مقدمة المطولة :

إلى قصة الزمن الغابر	سمت ربة الشعر بالشاعر [1]
يشق الأثير صدى عابراً	وروحاً مجنحة الخاطر
مضت حرة من وثاق الزمان	ومن قبضة الجسد الاسر
وأوفت على عالم لم يكن	غريباً على أمها الدابر
تلقّنْ سيرتها في الحياة	وتنطق بالمثل السائر

ولنفهم هنا أن ربة الشعر وافت الشاعر لحظات صفائه النفسي وتهيئه لعملية الإبداع الفني .. لتلهمه الشعر ..

ولكن هل ثمة خلل زمني فعلاً في هذه المطولة ؟

إن نازك ترى أن المسرحية كلها قائمة على إزدراء الشاعر للجنس ومن ثم يؤدي استسلامه له إلى الندم وحسراته [2] .

---

(١) أرواح وأشباح ص ٣٩٥

(٢) شعر علي محمد طه ـ دراسة ونقد ـ ص ٢٥٤ نازك الملائكة معهد الدراسات العربية العالية ١٩٦٤م .

ود. مندور يقول إن جماع الملحمة هو علاقة الفنان بالمرأة .

غير أنا نرى أن جوهر (أرواح وأشباح) هو علاقة الشـاعر بـالإلهـام الشعري ومثيرات هذا الإلهام وأهمها بالطبع (المرأة) كمظهر رائع من مظاهر الجمـال .. وهو إلـه الفن الأوحـد كما قال الناقد التأثري مارون عبود[2] وهي فكرة رومانسية كما نرى وغير بعيـدة عن علي محمود طه الرومانسي النزعة والفن . نحسها في أقوال الرومانسيين واتجاهاتهم على نحو مـا يقول كيتس (الجمال هو الحق والحق هو الجمال ، هذا هو كل ما ينبغي لك أن تعرفـه على الأرض ، وهذا كل ما تحتاج إلى معرفته) .

فهل يصلح هذا التفسير مدخلاً جديداً للمطولة ينتفي معه ما رآته نـازك من حيرة إزاء الزمن ؟ .

كما أنه اشاراته الى قصة موسى مع ابنتي شعيب في أرض مدين حين سقى لهما قرآنيـة المصدر[3] ويقول الشاعر في هذا المعنى :

رأيت الرجــــولـــــة كل الجـــــــال   هـــــو الرجـــــــل في المــــــزدحم[4]
تراه على النبــــــع يعلي الغطـــــــــاء   ويــــــــدلي الـــــــدلاء ويسقي الغنم
ويحـــــــدو العــــــــذارى إلى دارهن   حيِيّ الخطى «مـــوســـوى» القـــــدم

وكذا إشارته إلى حيات موسى إذ يقول :

دعي الـــوهم ســـــــافـــــو ولا تحقري   بليتيس معجـــــــزة الشـــــــاعر[5]
فمــــــا نتقيـــــــه بحيـــــــاتنـــــــا   إذا هـــو ألقى عصـــــا الســـاحر

(1) الشعر المصري بعد شوقي - د. مندور - الحلقة الثانية ص ١٢٥
(2) مجددون ومجترون - مارون عبود - ص ١٠ بيروت .
(3) القرآن الكريم - سورة القصص من آية ٢٢ إلى آية ٢٨ .
(4) أرواح وأشباح ص ٤٤٨ طبعة ١٩٧٢ .
(5) القرآن الكريم - سورة طه من آية ٦٥ إلى آية ٦٩ .

فإن قصة الحيات [1] على هذا النحو قرآنية صريحة .. ويبدو أن علي محود طه من خلال اتجاهه هذا .. لم تكن التوراة من بين مصادره الفنية .

وهناك أيضاً بعض الإشارات المتناثرة من الأساطير اليونانية في بعض القصائد مثل ذكر كيوبيد [2] في قصيدة مخدع مغنية .

ولكن إذا نحن تأملنا (أرواح وأشباح) لم نجدها تعتمد على مادة معينة من الأساطير اليونانية بل هي جمعت من مجموعة من المصادر فكانت سافو الشاعرة من التاريخ اليوناني وكانت بليتيس من إبداع الشاعر الفرنسي (بيير لويس) فهي مخلوق فني أسند إليه الشاعر مجموعة من الأشعار بعنوان (أغاني بليتيس) تتحدث عن الحب الملتهب والغرام العنيف ورغبات الجنس الخارقة وكانت تاييس راقصة أثينية ، ولدت قبل الميلاد بأربعة قرون وكانت فاتنة مرحة حتى اسكرت بأنوثتها شبان أثينا وكانت صاحبة فن في حياتها وغواية أرباب الخيال ، وأفذاذ الرجال وكان (هرميس) وحده من آلهة الأساطير الذى ضمه الشاعر إلى هذه المجموعة من الشخصيات الملفقة في لقاء حول الحديث عن الفن وصلات الفنان بالمرأة وحيرة الفنان الدائمة بين الولاء لها كثيرة للإلهام والنقمة عليها لرغبات الجسد .

وقد رأينا توفيق الحكيم يعالج مشكلة الفنان في مسرحية «البجماليون» التي كتبها سنة ١٩٤٢ والتي يصور فيها صراع الفنان مع فنه لاستلاب مفتاحه وامتلاك الأسلوب وصراع مع ملكاته وغرائزه والقوى الداخلية في نفسه ثم صراع مع المصائر والأقدار أو القوى الخارجية التي هي الآلهة . وأحسب أن شاعرنا علي محمود طه تأثر بمسرحية (البيجماليون) للحكيم .

وكان الحوار في حد ذاته عذباً ورائعاً وزاخراً بالإبداع وقد شاءت دقة الشاعر في اختيار شخصياته أن يفرق بين تاييس غانية الاسكندرية وتاييس راقصة أثينا الأقل شهرة ويؤكد أنه يريد الثانية لا الأولى ...

لماذا اختار الشاعر هذه الشخصيات بالذات ، وما هي العلاقات الجديدة التي وضعهم

---

(١) أرواح وأشباح ص ٤٢١ طبعة ١٩٧٣ .

(٢) يقول الشاعر علي محمود طه إنه في دنه العزيز كيوبيد ولكن في كفه المفتاح ديوان الملاح التائه ص ١٤٦ .

داخلها في عمله الفني هذا ؟ وما هي صلة كل منهم بماضيه التاريخي والأسطوري ؟ هذه الصلة التي كان من الممكن أن تثري عمله هذا بالآحداث والذكريات وأن تطوره إلى عمل فني متشابك الصلات واختلاف المنازع وأن تدخل هذه الشخصيات في إطار حكاية من حكايات الأساطير اليونانية الشهيرة بطريقة فنية ، يستشف من علاقاتها ومن تطور الأحداث بها وجهة نظر كل منهم في القضية التي أراد الشاعر عرضها لا من خلال حوار مباشر في موقف ـ ساذج كالذي أوجدهم فيه الشاعر بل من خلال مجموعة متشابكة من الأحداث تحدد معالم الشخصية واتجاهاتها وفي حياة أي من هذه الشخصيات بعض ما كان يستطيع أن يمد شاعرنا بالحركات والأحداث فراقصة أثينا أو غانية الاسكندرية أو سافو الشاعرة قد تعرضت للحيرة بين الروح والجسد وفرضت ظروف حياتها عليها حين السمو بغرائزها واستشفاف المعاني العليا في الجمال كما فرضت عليها حيناً آخر الضعف أمام الغريزة والانسياق وراء الجسد والتبس عليها الأمر أحياناً ، كما يلتبس على كبار الفنانين ومنهم شاعرنا علي محمود طه فلم تعرف أين الخير وأين الشر أيها متع الروح وأيها متع الجسد .. ألم يقل شاعرنا علي محمود طه في قصيدة من قصائده محاولاً الخروج من هذه الحيرة :

إن أجسادنا معابر أرواح إلى كل رائع فتان
أنا أهوى روحية العالم المنظور لكن بالجسم والوجدان[1]

ثم كانت وقائع حياتهم من الطرافة ومن الإثارة ما يتيح لشاعر أن يستقي منها ما يوشج صلات عمله الشعري بالحياة ، ويعمق دلالاته النفسية والفكرية .

أما الإله الذي اختاره من بين آلهة الأساطير فهو (هرميس) وكان كما أورد الشاعر (إله اللصوص والمنافسات ، والقطعان ، والبلاغة ، والموسيقى ،والوحي ، ومبتكر جميع الفنون ومخترع القيثارة في طفولته وتروي الأساطير حوادث كثيرة عن رجولته ومغامراته الغرامية وهو ابن الإله جوبتير وزوج أفروديت آلهة الصبابة)[2] .

---

(١) ديوان شرق وغرب قصيدة فلسفة وخيال ص ١٣٢ ، طبعة ١٩٤٧م .

أرواح وأشباح ص ٣٨٨ ـ طبعة ١٩٧٢ .

فهرميس بذلك شخصية خصبة متعددة الجوانب ، حافلة حياتها بالأحداث والوقائع غير أن شاعرنا لم يفد من كل ذلك شيئاً لأنه لم يضع الشخصية في إطارها التاريخي وإنما أراد أن يمنح شخصيات (أرواح وأشباح) وجوداً مستقلاً يعطيها أبعاداً نفسية جديدة مبعثها الحوار والأحداث والحركة والحياة ، وجعل شخصية الشاعر بلا هوية .

ولا ننكر على شاعرنا علي محمود طه بأنه جسد روح الإلهام الشعري حين وضعه في جو أشبه ما يكون بأجواء الأساطير وقد جعلنا نستشعر قشعريرة البعث ولحظة التقاء العنصر الإلهي بالعنصر البشري .

إذ يقول :

أفي عـــالم الأرض بعث جـــديـــد	أم الـــوهم مثلـــه الخـــاطر [1]
نعم هـــو روح جميـــل الإهـــاب	ينيـــل الروح جنـــاحي ملـــك
لقـــد كف عينيـــه برق فـ	ـر بنـــا دون أن يبصر [2]
لنـــا مثلـــه في غـــد غشيـــة	إذا مـــا حللنـــا رحـــاب الثرى

☆☆☆☆☆☆

وأخيراً وبعد أن استعرضنا (أرواح وأشباح) بصورة مفصلة لنا أن نتساءل ما مدى الإفادة من المادة الأسطورية والتاريخية التي أراد علي طه أن يشكل عمله الفني من خلالها ؟ .

وللإجابة عن ذلك نستطيع إن نقول أن جوهر الاستفادة المعاصرة من المادة الأسطورية يكاد يكون مفقوداً في (أرواح وأشباح) من استعراضنا لها ولكن من العدل أن لا نغفل جوانب جمالية أخرى ففي (أرواح وأشباح) صور شعرية مبتكرة ولوحات فنية اجتمعت إلى جمال النغم وروعة التعبير فضلا عما في هذا الأثر الأدبي من انثيال وتدفق وكأن الشاعر لا يبذل جهداً في صياغة أبياته ولا تكلفاً وإنما تأتيه عفو الخاطر وهذه اللوحات نراها تصور علاقة الفنان بالمرأة تصور تقديسه لجمالها . وحنقه على غرائزها ،

(١) أرواح وأشباح ص ٢٧٩ طبعة ١٩٧٢ .
(٢) أرواح وأشباح ص ٢٦٩ طبعة ١٩٧٢ .

وأن نجد حواراً ذكياً حول جوانب الإثارة في الرجل من وجهة نظر المرأة .. ومعرضاً لمدى الفتنة بذكائه ونبوغه ورقة قلبه وحنانه أو الفتنة بجسده الفارغ ومعرضاً للتكوين النفسي للشاعر من (النقص والتمام) وإحساسه بالكون ورسالته في الحياة إذ يقول :

ففي عقلـــــه حركات الـــزمـــــان   مصـــــورة وحـــــدود المكان [1]
وفي قلبـــــــــــــــــه أعين ثرة   بهـــا النـــــار طـــاغيـــــة
وفي كل خـــــــــــاطر نيزك   يشـق سنــــاه حجــاب الـزمـــان
إذا مـــا هـوت ورقـــات الخـريـف   أحس لهـــا وخـــزات السنـــان
وإن سكبت زهرة دمعـــــــــــة   فمن قلبـــه انحـــدرت دمعتـــان

* * * * * * *

عـــوالم جيــــاشـــة بـــالمنى   ودنيـــا بـــأهـــوائهـــا تضطرب [2]

* * * * * * *

إلى غير ذلك مما وجدناه في (أرواح وأشباح) وأعجبنا بالشعر كقصائد غنائية ذاتية ومما أضفى على الشعر جمالاً وسحراً وعمقاً وموسيقية هو استعمال (وزن المتقارب) لأن وزن هذا البحر يمتاز بالموسيقية كما تقول نازك الملائكة [3] أما محمد مندور فيرى أن المتقارب أخف وأهزل وأغف من أن يحتوي فكرة فلسفية [4] وفي رأيي أن الشاعر الذي ينظم بفطرته وتنساب ألفاظه ومعانيه بلا أدنى تكلف لايجد حاجة للتفكير في البحر الذي يستعمله في قصيدته وإنما البحر يوجد نفسه في القصيدة ولو اضطر الشاعر إلى التفكير في الوزن فإنه يعتبر شاعراً متكلفاً ذا صنعة ولأصبح شعره خالياً من أية عاطفة وصدق .

... فإذا نظرنا إلى الجانب الإيجابي عند الشاعر حين تعامل مع هذا العالم الأسطوري نجد أنه كان قاعدة وقف عليها شعراء الشعر الحر ، حين انتفعوا بهذا العالم ، والتفتوا إليه التفاته واضحة ، بحيث أصبح مكوّناً هاماً في نسيج هذه النوعية الجديدة من الشعر ، وبحيث أصبح جزءاً لا يتجزأ من تجربة رائد من روّاد الشعر الحر هو بدر شاكر السيّاب .

---

(١) أرواح وأشباح ص ٤٣٩ طبعة ١٩٧٢م
(٢) أرواح وأشباح ص ٤٣٩ طبعة ١٩٧٢م .
(٣) شعر علي محمود طه دراسة ونقد ص ٢٦٦ طبعة ١٩٦٤ معهد الدراسات العربية العالية .
(٤) الشعر المصري بعد شوقي د. محمد مندور ص ١٣٨ .

الفهـــرس

الأدب